REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 34

5

1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Inv. 10165

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef

ALEXANDRU DOBRE

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIȘIU *(redactor-șef adjunct)*; SABINA ISPAS *(secretar responsabil de redacție)*; MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr

NICOLAE CONSTANTINESCU

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar dactilogramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

În țară vă puteți abona prin intermediul birourilor de poștă.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, telex 10376, prsfi r, 78104 București, Calea Griviței, nr. 64 — 66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O.Box 12-201, télex 10376, prsfi r, 78104 Bucarest, Calea Griviței 64 — 66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
București
71102 Calea Victoriei 125

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34 1989 Nr. 5

SUMAR

STUDII

SANDA LARIONESCU, Mutaţii funcţionale şi schimbări structurale în creaţia populară românească. Modele de transformare 389
GHIZELA SULIŢEANU, Principiile şi legile folclorului în etnomuzicologie . . 397
I. C. CHIŢIMIA, Aspecte ale metodologiei culegerii şi valorificării folclorului românesc 413

MATERIALE

GEORGE MUNTEAN, G. Călinescu şi folclorul 419
VINTILĂ MIHĂILESCU, RADU RĂUTU, „Fiertul mărgicii" — o reprezentare cosmogonică arhaică 431
DUMITRU IEDERAN, Taraful codrenesc 441
MARIN MARIAN, Marginalii la istoria folcloristicii româneşti. Opt decenii de ştiinţă şi umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola" (I) . . 459

PROFIL CONTEMPORAN

TITUS MOISESCU, Muzicologi români investigînd problematica muzicii medievale : Gheorghe Ciobanu 467

NOTE ŞI DISCUŢII

TRAIAN CANTEMIR, Leca Morariu, folclorist 479
CRISTINA RĂDULESCU-PAŞCU, Notaţii de folclor muzical în primul deceniu al secolului XX în Bucovina 485
ELENA MAXIM, Documente etnografice 493
ILIE MOISE, Chestionarul — instrument de investigare şi cercetare a culturii populare contemporane 497
ATANASIE NASTA, Geniul Punţii din Arta 501

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 385—514, Bucureşti, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Simpozionul *Tradiție și contemporaneitate în folclorul românesc* (C. Nicolae) . . . 509
Ședința publică de comunicări *Unitatea culturii populare române* (Mihail M. Robea) 509
Sesiunea științifică *Realizări și perspective în etnomuzicologia românească* (Gheorghe Oprea) 510

BREVIAR 411, 417, 430, 440, 478, 483, 491, 513

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 34 — 1989 — N° 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

SANDA LARIONESCU, Mutations fonctionnelles et changements structuraux dans la création populaire roumaine. Modèles de transformation 389

GHIZELA SULIȚEANU, Les principes et les lois du folklore dans l'ethnomusicologie 397

I. C. CHIȚIMIA, Aspects de la méthodologie du recueil et de la valorisation du folklore roumain 413

MATÉRIAUX

GEORGE MUNTEAN, G. Călinescu et le folklore 419

VINTILĂ MIHĂILESCU, RADU RĂUTU, « La cuisson de la perle » — une représentation cosmogonique archaïque 431

DUMITRU IEDERAN, Le taraf du Codru 441

MARIN MARIAN, En marge de l'histoire du folklore roumain. Huit décennies de science et d'humanité reflétées dans les archives épistolaires «Ioan R. Nicola» (I) 459

PROFIL CONTEMPORAIN

TITUS MOISESCU, Musicologues roumains abordant la question de la musique médiévale : Gheorghe Ciobanu 467

NOTES ET DISCUSSIONS

TRAIAN CANTEMIR, Leca Morariu, folkloriste 479

CRISTINA RĂDULESCU-PAȘCU, Notations de folklore musical dans la première décennie du XX^e siècle en Bucovine 485

ELENA MAXIM, Documents ethnographiques 493

ILIE MOISE, Le questionnaire, instrument d'investigation et de recherche de la culture populaire contemporaine 497

ATANASIE NASTA, Le génie du Pont d'Arta 501

Rev. ethn. folk., tome 34, n° 5, p. 385—514, Bucarest, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

LA VIE SCIENTIFIQUE

Symposium *Tradition et contemporanéité dans le folklore roumain* (C. Nicolae) . . 509
Séance publique de communications *L'unité de la culture populaire roumaine* (Mihail M. Robea) 509
Session scientifique *Réalisations et perspectives dans l'ethnomusicologie roumaine* (Gheorghe Oprea) 510

BRÉVIAIRE 411, 417, 430, 440, 478, 483, 491, 513

https://biblioteca-digitala.ro

MUTAȚII FUNCȚIONALE ȘI SCHIMBĂRI STRUCTURALE ÎN CREAȚIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ. MODELE DE TRANSFORMARE

SANDA LARIONESCU

Așa cum o știm, creația populară este expresia impactului a două tendințe: de păstrare a formelor tradiționale și de continuă reînnoire a lor. Și ele se manifestă cu fiecare act al recreării modelelor tradiționale, relația dintre ele avînd inițial caracterul unei contradicții. Este o contradicție dialectică, ce se rezolvă în chiar momentul remodelării tradiției de către creatorul popular. El nu o poate însă rezolva *ad libitum*. Ca reprezentant al unei anumite colectivități rurale, el trebuie să țină seama de cerințele acesteia. Deci el trebuie să fie interpretul exigențelor comunității din care face parte, exigențe pe care el trebuie să le translateze, prin talentul său și cu ajutorul semnelor codului tradiției, pe planul creației lui, ca o nouă expresie, originală, a producțiilor preluate de la predecesori.

În zilele noastre creatorul popular este confruntat, dincolo de coerciția tradiției, cu cerințe și necesități, altele decît în trecut.

Dezvoltarea tuturor mijloacelor de comunicare, statornicirea unor noi relații între sat și oraș, între creator și consumator și, ca urmare, pătrunderea civilizației industriale în cele mai periferice sate ale țării au generat schimbări în însăși structura creației noastre populare. Aceste schimbări sînt direct legate de dispariția așa-ziselor frontiere dintre sat și oraș, și deci de accesul direct al populației rurale la civilizația și cultura urbană, ca și de faptul că, la rîndul lor, locuitorii orașelor au posibilitatea să-și procure bunuri produse de creatorii populari. Totodată, impactul cu civilizația urbană a făcut ca unele categorii ale creației populare să fie concurate de produsele industriale.

În fața concurenței creațiilor industriale, obiectele tradiționale tind fie să dispară, fie — în mod frecvent — să suporte schimbări de ordin funcțional și/sau structural. Dar, pe de altă parte, prin intermediul pieței și al tîrgurilor de creație populară organizate de multe dintre muzeele noastre etnografice, obiectele de artă populară sînt solicitate de către consumatorul citadin. El dorește bunuri care să poată fi integrate și utilizate într-un nou cadru ambiental: obiecte de artă populară care să confere interiorului său rafinament și frumusețe sau piese și podoabe din portul tradițional care să corespundă tendințelor actuale ale modei.

Toate aceste elemente noi, intervenite în procesul comunicării bunurilor culturii populare, au dus în mod firesc la modificarea statutului creatorului popular contemporan. Dacă în trecut creatorul producea pentru necesitățile lui sau ale colectivității al cărei exponent era, astăzi

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 389—396, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

el trebuie să satisfacă o categorie mult mai largă de consumatori. Aceasta deoarece comunicarea realizată prin obiectul de creație populară se extinde și dincolo de frontierele comunității în care trăiește creatorul. Așa cum am arătat mai înainte, realitățile contemporane au creat condiția ca și omul societății urbane să devină consumator de artă populară. În acest sens, beneficiară a diferitelor obiecte — performanțe ale creatorului, considerate ca mesaj — este societatea contemporană, prin consumatorii ei de artă populară. Ea reprezintă deci categoria *destinatarului consumator*, astăzi heteronomă ca structură. Aceasta se datorează faptului că ea cuprinde pe de o parte pe destinatarii din grupul creatorului (consumatorul tradițional), iar pe de alta pe cei din afara lui, pe consumatorii ce au intrat în relație cu arta populară prin mijloacele moderne de comunicare. De aceea, emitentul trebuie să introducă în comunicare performanțe care să satisfacă preferințele întregii categorii de destinatari. A face abstracție de unul sau altul dintre grupurile de destinatari precizați înseamnă a întrerupe comunicarea la unul dintre nivelele stabilite, a face ca obiectul de creație populară să nu mai îndeplinească, la palierul respectiv, calitatea de obiect al comunicării, să nu mai fie necesar ca performanță. Așadar, în cazul în care categoria consumatorului-destinatar găsește că obiectul este nonpertinent gustului sau preferințelor sale, îl va respinge, încetînd să mai comunice cu emitentul. Și în acest caz devine discutabilă însăși poziția emitentului, calitatea lui de creator. Pentru a i se recunoaște această calitate, *ipso facto* pentru a dobîndi statutul corespunzător și pentru a și-l menține, este necesar ca produsele sale să fie acceptate de consumator.

În consecință, creatorul are o poziție și un rol bine definite, dar și o misiune extrem de complexă. El trebuie să cunoască cerințele consumatorului și, în același timp, trebuie să le exprime prin limbajul și codul tradiției. Și astfel el introduce tradiția în noi contexte, nu o distruge, ci o recreează în concordanță cu cerințele consumatorului societății contemporane. Noua creație a artistului popular contemporan reprezintă deci un act de recreare a tradiției, printr-un proces de adaptare la alte condiții. În cursul acestui proces se rezolvă contradicția despre care am vorbit mai înainte. Se păstrează semnele nedepreciate sau acelea care pot primi noi funcții sau valori și sînt înlăturate elementele perimate, ce nu mai concordă cu noul mod de viață, și, în același timp, se introduc semne ce reprezintă inovații. Dat fiind că preferința consumatorului, în ceea ce privește creația populară, se îndreaptă în special către obiecte cu valoare artistică și mai puțin spre piese cu funcție utilitară, în acest al doilea sens opțiunea mergînd spre produsul industrial, creatorul va modela tradiția după noile cerințe. El va opera prin mutații funcționale, transformînd diferitele obiecte de ordin utilitar, sacral, ritual, magic sau religios în obiecte decorative. O asemenea schimbare a fost posibilă datorită faptului că, alături de funcțiile menționate, funcții dominante, majoritatea creațiilor populare au avut concomitent și valențe artistice, percepute în trecut ca funcții subiacente. Deci, mutațiile funcționale, schimbările în ierarhia funcțiilor obiectelor etnografice, prin înlocuirea vechii funcții dominante cu funcția subiacentă, au dus la creația populară actuală, a cărei dominantă este latura artistică. Pe planul acestei creații, vechea funcție dominantă, utilitară, magică, rituală sau religioasă devine, prin mutație, subiacentă

https://biblioteca-digitala.ro

sau discretă, fiind percepută ca o amintire. Astfel, obiecte ca ulcioarele de nănași sau ploștile de nuntă, furcile de tors sau căucele, ce au intrat în locuința modernă ca piese ornamentale și au suferit modificări prin dezvoltarea registrelor decorative sau prin reducerea dimensiunilor, codifică funcția inițială ca valoare latentă în obiect. Ea este evidentă pentru creator, cunoscător și performer al tradiției; pentru consumator ea poate rămîne însă la stadiul de „necunoscută".

În afara formelor rezultate prin mutații, creația populară contemporană cuprinde și categorii noi de piese, realizate bineînțeles cu mijloace tradiționale. Acestor două categorii li se mai adaugă și o a treia, reprezentată de creațiile care nu și-au modificat funcția inițială, utilitară sau sacrală. Această ultimă categorie cuprinde piese menite să satisfacă cerințele unui grup restrîns de consumatori: generația mai vîrstnică, atașată tradiției.

Așadar, creația populară contemporană poate fi structurată pe trei nivele — modele prin care se recreează tradiția: 1) modele rezultate prin mutații funcționale; 2) modele care constituie noi categorii de semne; 3) modele care păstrează funcția semnelor recreate.

În cele ce urmează vom încerca să stabilim ariile semantice și trăsăturile structurale ale acestor modele.

1. MODELELE GENERATE DE MUTAȚIILE FUNCȚIONALE

Sînt creații decorative rezultate prin transformarea fie a obiectelor utilitare, fie a obiectelor integrate riturilor, fie a obiectelor de cult sau religioase. Majoritatea lor au suferit, datorită mutațiilor funcționale, și schimbări de ordin structural. Există însă și o serie de piese care și-au modificat funcția, păstrînd în schimb, aproape în întregime, structura tradițională.

A. OBIECTELE CARE AU SUFERIT SCHIMBĂRI STRUCTURALE

Sînt modele de transformare a semnelor menționate la nivelul: a1) formei și, respectiv, al dimensiunilor; a2) al materialelor folosite; a3) al tehnicii de lucru: a4) al tehnicii de ornamentare; a5) al codului ornamentelor; a5) al codului cromatic; a7) al structurii decorului; a8) al dispoziției motivelor ornamentale; a9) al temei.

Transformările de acest ordin pot interveni la un singur nivel sau la mai multe nivele simultan. În cel de al doilea caz, care este și cel mai frecvent, este vorba de modele organizate ca pachete de transformări. Majoritatea acestor modele sînt generate de jocul transformărilor, dat fiind că modificarea unui nivel atrage după sine schimbări și la celelalte nivele.

A.1. *Modelele de transformare ale obiectelor utilitare*
a. *la un singur nivel*
a.1. *al formei*

Pe de o parte există obiecte ca ulcioarele sau vasele mari din ceramică, ploștile din lemn, lăzile de zestre și anumite țesături (căpătîie sau ștergare) care și-au redus dimensiunile, iar pe de alta piese ca fețele de

https://biblioteca-digitala.ro

masă din zona Avrig sau taierele de Horezu, ale căror dimensiuni le depășesc pe cele tradiționale. S-a intervenit la acest nivel pentru ca obiectele respective să-și găsească locul atît în cadrul interiorului țărănesc, în a cărui organizare s-au produs de asemenea schimbări, prin introducerea mobilierului de fabrică, cît și al locuinței urbane.

a.2. *al materialelor utilizate*

Faptul că prin intermediul comerțului, al pieței, creatorul își poate procura materiale de fabrică : pînză albă, catifea, fire de lînă gata vopsite sau fire sintetice, vopsele industriale etc., care îi pot ușura munca și pot înlocui unele produse tradiționale, a făcut ca acestea să fie acceptate nu numai de el, ci și de categoria consumatorului. Toate aceste materiale, alături de cele tradiționale, sînt astăzi folosite atît în confecționarea pieselor de port, cît și a unei game largi de țesături decorative.

a.3. *al tehnicii de lucru*

Într-un domeniu ca cel al țesăturilor din lînă se impun din ce în ce mai mult cuverturile de pat în mai multe îțe, în raport cu exemplarele tradiționale realizate în două sau patru îțe. Această tehnică nouă de țesut tinde să se generalizeze, pentru categoria menționată, în aproape întreg arealul țării.

a.4. *al tehnicii de ornamentare*

La acest nivel apar ca relevante tehnica traforului în planul arhitecturii populare sau cea a broderiei executată cu acul pentru țesături care în trecut erau ornamentate în tehnica alesăturilor : ștergare, fețe de masă, căpătîie etc.

a.5. *al codului ornamentelor*

Antamarea semnificației magice sau sacrale a motivelor ornamentale tradiționale, a rozetei — ca însemn solar, a pomului — ca reprezentare a arborelui vieții, a mîinii — ca expresie a actului creator și a multor altor semne, implicit desemantizarea lor, a dus la lărgirea repertoriului decorativ prin juxtapunerea unor semne noi, cu valențe exclusiv estetice : motive florale sau imagini inspirate din viața cotidiană, ce completează gama vechilor simboluri decodate astăzi numai pe plan artistic.

a.6. *al codului cromatic*

Codul cromatic s-a îmbogățit în special datorită utilizării, pe lîngă coloranții vegetali, a vopselelor industriale. Dar, în același timp, ceea ce este considerat ca inovație într-o zonă, poate constitui, în alte zone, un semn al tradiției. Astfel, culoarea mov este o inovație în ceea ce privește codul cromatic al scoarțelor din județul Bacău dar, în același timp, și un element de redundanță, dătorat tradiției, la nivelul covoarelor din zona Maramureș. Cu excepția pieselor în lemn, pentru care codul cromatic este în general impropriu, surprindem inovații la acest nivel în planul tuturor celorlalte genuri ale creației populare : al țesăturilor, ceramicii, portului popular, picturii pe sticlă.

https://biblioteca-digitala.ro

a.7. *al structurii decorului*

Creațiile actuale tind fie să extindă structura decorului, introducînd noi motive ornamentale, care schimbă compoziția tradițională, fie să transfere structuri compoziționale de la un gen la altul. Prima categorie de inovații este pregnant decelabilă la nivelul domeniului lăicerelor, care și-au modificat structura ornamentală compusă din vergi verticale, dispuse paralel, îmbogățind-o prin completarea spațiilor libere cu elemente decorative : motive geometrice sau florale. Printre piesele relevante pentru cea de-a doua categorie de inovații se situează cergile, care au schimbat structura decorului tradițional — în vergi — înlocuind-o cu o structură nouă, împrumutată din domeniul scoarțelor : motivele geometrice și florale sînt dispuse pe întreaga suprafață, după regulile repetiției, simetriei și alternanței.

a.8. *al dispoziției motivelor ornamentale*

La acest nivel își face loc tendința de a extinde decorul pe suprafețe altă dată neornamentate. Deși această tendință poate duce la o supraîncărcare decorativă a piesei, la o nerealizare din punct de vedere artistic, simțită din păcate la unele categorii de obiecte, prin dozarea echilibrată a motivelor ornamentale, prin talent și ingeniozitate, creatorul popular poate ajunge la efecte decorative deosebite ca originalitate. Se poate menționa în acest sens fie dispunerea motivelor ornamentale pe întreaga suprafață a unor piese, cum sînt : fusele, taierele din ceramică, căpătîiele de pernă, fie alternanța, în cazul ștergarelor, a ornamentelor realizate prin alesături, în culoare albă, cu motive executate în tehnica broderiei, în culori vii, exuberante, în registre ce ocupă, de asemenea, toată suprafața piesei, fie soluția de a acoperi prin decor o parte a obiectului și de a lăsa liberă o alta : se aplică crestături sau incizii pe aripile furcii, dar se lasă liberă tija și, totodată, aceeași regulă se respectă și în cazul unor piese de mobilier, a scaunelor de pildă, la care decorul se amplasează numai pe spătar.

b. *la mai multe nivele simultan sau modele organizate ca pachete de transformări*

b.1. *al formei, al codului ornamentelor, al codului cromatic, al structurii decorului și al dispoziției motivelor ornamentale*

Această serie de transformări este una dintre cele mai complexe. Punctul de plecare îl constituie modificarea formei. Ea antrenează într-un adevărat joc al transformărilor celelalte nivele ale structurii. Astfel, modificarea formei fețelor de masă, prin supradimensionare, a avut repercusiuni la nivelul codului ornamentelor, care s-a îmbogățit cu semne noi — motive florale, ceea ce a schimbat structura compoziției, adică dispoziția motivelor ornamentale care, concentrate altă dată pe laturile și centrul piesei, ocupă astăzi întreaga suprafață.

În anumite cazuri schimbările în structura decorului și la nivelul codului ornamentelor duc la modificări de ordin cromatic, prin introducerea unor culori noi în raport cu paleta tradițională a zonei. Deci, o

https://biblioteca-digitala.ro

modificare la un nivel poate provoca o reacție simultană, izotopă, la un alt nivel, dar totodată propagarea ei nu este strict obligatorie.

b.2. *al motivelor utilizate, al tehnicii de ornamentare*

Introducerea unor noi materiale, de exemplu a pînzei albe de fabrică, care a înlocuit în anumite zone etnografice (Năsăud, Făgăraș etc.) țesătura de bumbac realizată în cadrul industriei casnice textile, a generat pentru un domeniu ca cel al portului popular introducerea tehnicii broderiei, utilizate astăzi pe scară largă în ornamentarea cămășilor.

b.3. *al materialelor utilizate, al tehnicii de lucru, al tehnicii de ornamentare*

Folosirea tot mai frecventă a cărămizii, în construcția caselor noi, a dus la inovații în planul arhitecturii tradiționale : s-a introdus tencuitul ca procedeu tehnic, care a generat, la rîndul său, tehnica decorului în stucatură.

A.2. *Modele de transformare a obiectelor de recuzită a obiceiurilor* (cu caracter sacral sau ritual)

Aceste obiecte au suferit transformări structurale, pe de o parte datorită schimbărilor petrecute în planul contextului lor, al obiceiurilor ce au trecut de pe un plan cu dominantă sacrală pe unul cu dominantă ceremonială sau spectacular-artistică, pe de alta datorită comenzilor venite din partea consumatorului urban, care dorește să le introducă și să le expună ca piese de artă în cadrul interiorului locuinței sale. Devenite deci fie obiecte cu valoare ceremonială, fie obiecte de artă, ele au căpătat conotații noi sau și-au modificat structura, în special la nivelul formei, al dimensiunilor și al compoziției ornamentale. Astfel, prin pierderea semnificației magice, legate de cultul fertilității, de moartea și reînvierea simbolică a anului, a vegetației, într-un moment „de prag", de trecere de la un an la altul, măștile animaliere — capra, turca, bourul, brezaia — din cadrul alaiului mascaților din obiceiurile de iarnă, capătă o nouă funcționalitate, de obiecte-recuzită de spectacol, ceea ce explică apariția unor modificări pe plan structural : se menține forma, tipul de mască, dar se reproduce în mai multe exemplare. În acest sens, în loc de o singură capră, defilează astăzi, cu ceata urătorilor, un întreg alai de capre, destinat a potența atmosfera de bun augur din ajunul Anului Nou. Totodată, pornind de la vechile măști, de la cuplul moș—babă, au fost create forme noi, ce transfigurează personaje mitologice sau de basm, precum și diferite tipuri și caractere umane, pozitive și negative, iar pentru a satisface exigențele estetice ale consumatorului li s-au atribuit noi valențe decorative, s-a intervenit prin introducerea unor accesorii suplimentare (paiete, mărgele, fire metalice etc.), menite să pună în valoare funcția lor de obiecte artistice.

A.3. *Modelele de transformare a obiectelor religioase*

Este vorba de pictura populară pe lemn sau sticlă, care a suferit modificări la nivelul temei. Înlocuind temele religioase cu teme laice, inspirate din viața cotidiană a țăranilor sau din universul basmelor, pictura populară este receptată astăzi ca mesaj artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

B. MODELE DE MUTAȚII FUNCȚIONALE, FĂRĂ AFECTAREA STRUCTURII

Această categorie privește atît portul popular din anumite zone ale țării (Rădăuți, Suceava, Maramureș etc.), cît și unele dintre obiectele legate de riturile de trecere. Astfel, portul popular, care a trecut printr-o mutație, prin utilizarea lui aproape exclusiv ca vestimentație festivă, păstrează aproape intactă, datorită calităților artistice ale pieselor componente, structura tradițională. În același sens sînt recreate formele tradiționale ale obiectelor-semne din categoria obiceurilor vieții de familie: ștergarele și batistele de nuntă sau măștile de priveghi. Mutația pe plan ceremonial sau pe plan ceremonial și artistic nu a afectat structura tradițională a pieselor. Faptul că aceste obiecte au suportat din punct de vedere funcțional o mutație este însă evident atît la nivelul opticii sociale, cît și al utilizării lor. Așa, de pildă, masca de uncheș sau de bătrîn din jocurile de priveghi nu mai îndeplinește pentru colectivitățile performatoare o funcție magică, rituală, de integrare a defunctului în marea familie a celor morți, ci se recreează și se utilizează în virtutea unei noi funcții, ceremoniale, ce apare decelabilă la nivelul stereotipiilor: „așa e obiceiul" sau „așa s-a pomenit". În cazul ștergarelor sau batistelor de nuntă, schimbarea de funcție are loc pe de o parte printr-o mutație pe plan ceremonial, marcată prin aceleași stereotipii, iar pe de alta pe plan artistic, prin introducerea lor ca piese decorative în amenajarea interiorului modern. Această ultimă funcție a fost generată și de folosirea lor, în unele zone, în chiar organizarea interiorului tradițional.

2. MODELE CARE CONSTITUIE NOI CATEGORII DE PIESE

Sînt obiecte ce-și află sorgintea în cerințele societății contemporane: piese decorative destinate a îmbogăți din punct de vedere artistic interiorul citadin (vaze de flori, jucării și miniaturi din lut, replici ale unor obiecte industriale, împletituri din nuiele sau rafie), piese în același timp funcționale și decorative (servicii de cafea, de dulceață, scrumiere etc.), țesături din lînă sau bumbac, lucrate în război și utilizate, pe o scară din ce în ce mai largă, în confecționarea vestimentației moderne. Deși definite ca noi categorii de semne, prin tehnica de lucru și ornamentare, prin materiale, prin codul decorativ și cromatic, ele sînt strîns legate de tradiție.

3. MODELE CE PĂSTREAZĂ FUNCȚIA SEMNELOR RECREATE

Aceste modele sînt reprezentate prin diferite obiecte utilitare sau de ceremonial, lucrate de creatorii populari la solicitarea unei categorii restrînse de consumatori, în special a celor în vîrstă. Printre aceste obiecte sînt de menționat ștergarele, țesăturile de pat, precum și ceramica legată de obiceiurile de nuntă sau înmormîntare.

Modelele de transformare nu sînt nicidecum abateri de la tradiție ci, dimpotrivă, preluări creatoare, originale ale acesteia și ele nu au nici o tangență cu produsele hibride ce se erijează ades în valori reprezentative și față de care trebuie să luăm o atitudine fermă, să contracarăm proliferarea lor, ca oricare încercare de poluare a culturii populare.

https://biblioteca-digitala.ro

Departe de a dispărea sau de a fi degradată de factori nocivi, arta noastră populară reprezintă un fenomen viu, ce-și găsește astăzi, grație talentului și ingeniozității sutelor de creatori populari, noi forme de afirmare, prin care se integrează în tezaurul de valori ale civilizației și culturii românești contemporane.

MUTATIONS FONCTIONNELLES ET CHANGEMENTS STRUCTURAUX DANS LA CRÉATION POPULAIRE ROUMAINE. MODÈLES DE TRANSFORMATION

Résumé

L'étude se propose d'expliciter la signification et le sens des changements qui ont lieu au niveau de la structure de la création populaire traditionnelle, dans le contexte de la société contemporaine.

Deux questions se sont imposées à l'analyse : 1) les causes qui ont engendré des changements au niveau de la culture populaire ; 2) les transformations comme telles.

1. En ce qui concerne la première question nous avons établi la série des causes des changements : le développement de tous les moyens de communication, la nouvelle relation village-ville, producteur (artisan) — consommateur, le changement de statut de l'artisan, l'élargissement de la catégorie du consommateur, la concurrence des biens industriels, etc.

2. Pour la deuxième question, nous avons dégagé et envisagé les modèles de transformation de la culture populaire sous l'incidence des causes si-dessus mentionnées :

I. Modèles issus par des mutations fonctionnelles : A. Modèles des objets qui ont subi, auprès des mutations, des changements structuraux au niveau de la forme, des matériaux utilisés, de la technique de travail, du code des ornements, du code chromatique, etc. Nous avons établi que ce genre de transformations peut intervenir à un seul ou à plusieurs niveaux simultanément. B. Modèles des objets qui ont changé la fonction, sans modifier la structure traditionnelle, tel que les masques attachés aux coutumes à l'enterrement.

II. Modèles qui constituent de nouvelles catégories de signes. Ce sont des catégories issues de nouvelles exigences : des objets décoratifs déstinés à enrichir du point de vue artistique l'intérieur citadin, des métrages en laine ou en coton, tissés au métier et utilisés dans la confection des pièces modernes d'habillement.

III. Modèles qui préservent l'ancienne fonction des objets traditionnels. Ces modèles-ci sont représentés par différents objets utilitaires ou attachés aux rites de passage, travaillés par les artisans à la sollicitation d'une catégorie restreinte de consommateurs, surtout des vieux.

https://biblioteca-digitala.ro

PRINCIPIILE ȘI LEGILE FOLCLORULUI ÎN ETNOMUZICOLOGIE

GHIZELA SULIȚEANU

Stabilirea unui fundament teoretic prin principii și legi constituie una din cele trei condiții privind conturarea unei discipline științifice. Motivarea existenței acesteia se relevă astfel nu numai prin materialul faptic, respectiv obiectul de studiu, și prin metode specifice de cercetare corespunzătoare naturii acestuia, ci și prin posibilitatea de generalizare logico-științifică tradusă în legi, principii și teorii specifice. Dificultatea celei de a treia condiții a făcut ca această operație — considerată de altfel ca nivelul cel mai înalt al cercetării — să nu fie, în special pentru o mare parte dintre științele sociale, încă împlinite. Atît materialul faptic, deosebit de labil, cît și multiplele ramificații disciplinare caracteristice acestora pare a ridica greutăți, în special științelor ținînd de un același trunchi disciplinar, ca de pildă cele ale psihologiei, sociologiei sau cele preocupate de diferitele ramuri ale folcloristicii.

În astfel de cazuri, criteriile teoretice ale științei-trunchi s-au dovedit că privesc în realitate diferitele ramificații ale acesteia, în cuprinsul cărora *principiile* pot fi valorificate prin adaptare la necesitățile obiectului de studiu al ramurii respective, în timp ce *esența logică* va rămîne aceeași pentru toate disciplinele componente.

În aceeași situație ne putem referi și la folcloristică — știință a folclorului — însă cuprinzînd mai multe discipline, după natura materialului avut în studiu. Astfel, alături de folcloristica literară mai aflăm etnocoreologia, teatrologia populară și etnomuzicologia, ultima deținînd printre acestea cea mai cuprinzătoare arie de cercetare, fiind implicată și ocupînd un loc important și în celelalte ramuri disciplinare privind obiectul folcloric.

Pe această cale, plecînd de la stadiul teoretic al folcloristicii contemporane, așa cum a fost realizat inițial ca aplicîndu-se asupra folclorului literar, vom căuta să relevăm, o dată cu felul în care acesta s-a putut contura ca fundament specific pentru etnomuzicologie, și unele rezultate, pe care, la rîndul lor, cercetările etnomuzicologice le-au putut îmbogăți și oferi pentru operația de teoretizare a celorlalte științe avînd ca obiect folclorul.

Ca un ultim punct vom expune felul în care realizarea schemei reprezentînd înlănțuirea verigilor de interrelație între legile și principiile folclorului a izvorît inițial din necesitățile cunoașterii etnomuzicologice, în cuprinsul căreia s-a putut ulterior releva apropiata înrudire teoretică, și astfel posibilitatea de raportare la celelalte dscipline folcloristice. O dată cu aceasta, însă, s-a putut evidenția și contribuția metodologică,

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 397—411, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

atît în ceea ce privește verificarea unor rezultate, cît și conturarea unor noi metode izvorîte dintr-o mai adîncită urmărire a fenomenului folcloric.

1. Este meritul literatului Gheorghe Vrabie de a fi relevat pentru folcloristică — în urmă cu peste patru decenii — o primă perioadă de dependență teoretică și metodologică de alte discipline ca: filologia, istoria literară, antropologia, sociologia și filozofia [1]. El atribuie acestei situații întîrzierea găsirii unei metodologii și, în special, a unor principii și legi proprii de existență a folclorului. În consecință, Gheorghe Vrabie formulează — din păcate doar în rezumatul în limbă franceză — „trei principii specifice creațiilor populare", deschizînd astfel larg drumul către o fundamentare teoretică specifică de astă dată folclorului, și care avea să impulsioneze și celelalte discipline preocupate de obiectul tradiției orale și în primul rînd cercetările etnomuzicologice.

1.1. Cu toate acestea, necesitatea de sprijinire teoretică pe disciplinele menționate mai înainte a putut constitui și o semnalare a implicațiilor interdisciplinare ce mai tîrziu cu două decenii aveau să se afirme din ce în ce mai fructuos în etnomuzicologie [2]. De astă dată însă, situația se prezenta diferit. Nu mai era vorba doar de apel, ci de o colaborare cu rezultate valoroase pentru fiecare dintre științele participante. Lărgirea astfel cu mult a domeniului de cercetare etnomuzicologică cu ajutorul studierii inter- și intradisciplinare a dus la conturarea de noi perspective. Luarea în considerare a unor noi procese astfel evidențiate a putut întări atributul de generalizare logico-științifică a materialului folcloric.

1.2. Întocmai situației din alte științe, aflate în căutarea unui fundament teoretic propriu prin legi, principii și metode specifice — cum găsim semnalată pentru psihologie de cercetători de prestigiu ca S. L. Rubinștein în 1959 [3] și Vasile Pavelcu în 1965 [4] —, și în folcloristică, o seamă dintre folcloriștii literați și etnomuzicologi au intuit în lucrările lor această necesitate. Dintre aceștia însă Gheorghe Vrabie pare să fi fost primul care, prin enunțarea a trei principii [5], încearcă și reușește în bună măsură să se plaseze pe drumul teoretic al folcloristicii.

[1] Gheorghe Vrabie, *Folclorul. Obiect — Principii — Metodă*, București, 1947.

[2] Ghizela Suliteanu, *About Inter- and Intradisciplinary Researches in Ethnomusicology* (comunicate la cel de Al 22-lea Congres Internațional de Muzică Tradițională (I.C.T.M.), Oslo, VII, 1979, publicată în limba bulgară în „Bilgarsko Muzikoznanie", nr. 4, 1983, p. 19 — 35; idem, *Psihologia folclorului muzical. Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare* (trei vol. — teza de doctorat în științe psihologice, Universitatea București, VII, 1974, Biblioteca Centrală Universitară, București; *A problem of interdisciplinary research regarding musicology, psychology and ethnomusicology: the endevour formation of musical language. Preliminaires. The sonorous system in the process of musical oconsciunless* (lecție ținută la Queens University of Belfast, V, 1980, apărută în vol. omagial în onoarea acad. prof. dr. Cvjetko Richtmann, Akademija Nauka I Umjetnosti Bosne I Hercegovine, Knijga LXXVII, Sarajevo, 1986, p. 47 — 61) etc.

[3] În vol. *Psihologia în U.R.S.S.*, București, 1959, p. 143 — 186.

[4] *Drama psihologiei*, București, Editura Științifică, 1965.

[5] Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. III, nota și p. 160: " 1) Faptul folcloric fiind prin excelență mai întîi un act de memorizare în cercuri închise, de familie, este favorizat, în existența sa, de conformismul social și spiritual. Multe exemple ilustrează adevărul acestei teze. 2) Faptul folcloric este totodată un act de spontaneitate creatoare. În anumite momente, aceiași indivizi pot improviza, crea ineditul, fără a încălca totodată anumite legi de stilistică orală. Însă, pentru ca noua creație să fie ridicată la rangul valorilor folclorice, trebuie ca ea să fie întipărită în substanța spiritualității populare, ca ea să fie acceptată de colectivitate, și ca ea să

https://biblioteca-digitala.ro

Raportate — printr-o formulare mai corespunzătoare — problematicii noastre, aceste principii ne-au apărut astfel : existența orală a faptului folcloric depinde de ambianța social-spirituală a colectivității deținătoare ; existența faptului folcloric ca act creator spontan depinde de funcționalitatea psihologică deținută în cadrul colectivității respective ; subordonarea creațiilor orale individuale ale unor indivizi reprezentativi din diferitele categorii sociale spiritului și tehnicii artei colective. Din aceste trei principii expuse de Gheorghe Vrabie reiese grija cercetătorului de a cuprinde cît mai complet fenomenul folcloric în parametrii existenței sale. Și, într-adevăr, avîndu-se în vedere oralitatea, procesul de transmitere a tradiției, funcționalitatea socială și psihică, cît și primatul colectiv al folclorului în relația dintre individ și colectivitate, s-a reușit a se cuprinde unele dintre aspectele esențiale ale normelor fundamentale de existență a faptului folcloric.

1.3. În mod special ne-a atras atenția accentul pus și de Gheorghe Vrabie, prin cel de al doilea principiu, pe implicația psihologică, situînd-o astfel alături de implicațiile sociologice, lăsînd să se întrezărească valoarea viitoarelor cercetări interdisciplinare cu aceste două științe.

Astfel, dacă sociologia ne poate explica condițiile și procesele social determinante ale împlinirii actului folcloric în evoluția existenței sale, psihologia are în vedere modalitățile de realizare conform concepției factorului uman determinant. În realitate, avem de a face cu diferitele aspecte ale aceluiași fenomen folcloric, ce numai astfel urmărit își descoperă întreg conținutul său. De fiecare dată cercetarea are în vedere un același punct central, aflat în diferite ipostaze și la care se poate referi o întreagă problematică ținînd de componentele structurii sale, de la prilejul funcțional de manifestare și pînă la cele mai mărunte particularități morfologice de exprimare, după caz, a textului, muzicii, coregrafiei sau teatrului popular.

1.4. Atributul de multidisciplinaritate conferit astfel apartenenței și studierii fenomenului folcloric s-a dovedit a avea repercusiuni teoretice și practice asupra fiecăreia dintre disciplinele aparținînd trunchiului folcloristicii. Găsim, pe de o parte, elemente comune, iar pe de altă parte, particularizarea reflectată prin procesele specifice existenței disciplinei în cauză. Aceasta la rîndul ei poate aparține și unui alt trunchi disciplinar, ca de pildă textele — poetici sau literaturii, sau muzica — folcloristicii și muzicologiei.

1.5. Oprindu-ne asupra etnomuzicologiei, ținem să menționăm că alături de influența binefăcătoare a rezultatelor teoretice obținute pînă în prezent în folcloristica literară, adăugate colaborării interdisciplinare cu sociologia și psihologia, un rol important l-a deținut contribuția teoretică a muzicologiei ca știință generală, de asemenea cu valoare de trunchi.

Atît de aproape înrudită cu folcloristica și muzicologia, etnomuzicologia va beneficia de explicații mai bogate, cu valoroase rezultate teoretice și metodologice, pe drumul conturării ei ca știință independentă.

poată corespunde unei necesități psihologice. 3) În limita conformismului și spontaneității folclorului se pune în special problema genezei creațiilor orale de natură individuală, subordonată spiritului și tehnicei artei colective, creații ce se impun prin indivizii tip de categorii sociale".

https://biblioteca-digitala.ro

2. Pentru etnomuzicologie au fost luate astfel în considerație și principiile expuse în 1938 de Carl E. Sheashore [6] pentru psihologia muzicii, dar mai ales valoroasele premise teoretice expuse de Constantin Brăiloiu, pe parcursul lucrărilor sale, începînd cu a sa *Schiță a unei metode de folclor muzical* [7].

Ulterior, în 1965, Claude Marcel-Dubois, de astă dată referindu-se direct la definirea etnomuzicologiei ca disciplină științifică [8], găsește acesteia unele atribute caracteristice, fără însă a le investi cu valoarea unor principii.

Pe terenul astfel bine pregătit de folcloristica literară, muzicologie și etnomuzicologie, ne-am putut duce mai departe cercetările în domeniul teoriei și metodologiei etnomuzicologiei. Astfel, pe parcursul a aproape trei decenii, s-au putut contura și întări din ce în ce mai puternic anume aspecte, de astă dată în calitate de principii și legi de guvernare, a existenței fenomenului folcloric, în cazul nostru muzical, ca un valoros ghid metodologic pentru înțelegerea și studierea acestuia.

2.1. Dacă în cele douăzeci de principii psihomuzicologice ale lui Carl E. Sheashore [9] privind mai ales probleme ale pedagogiei muzicii literate [10] se dă o mai puțină importanță subiectului uman, ca factor activ creator, omițîndu-se complet aspectele social-istorice ale evoluției și

[6] Carl E. Sheashore, *Psychology of music*, New York, 1938. Cele douăzeci de principii muzicologice s-ar putea înțelege ca : 1. Principiul transmiterii muzicii numai prin unde sonore; 2) Principiul luării în considerație a calității muzicii numai datorită variabilelor măsurabile : frecvență, intensitate, durată și formă, ale undei sonore ; 3) Principiul existenței psihologice prin echivalarea caracteristicilor sunetului muzical : frecvența cu înălțimea, intensitatea cu tăria, durata cu timpul, iar forma undei sonore cu timbrul, obținîndu-se totodată și posibilitatea clasificării tuturor fenomenelor muzicale în ramurile : tonală, dinamică, temporală și calitativă : 4) Principiul existenței unui cîmp variabil de interpretare psihică a factorului fizic, ceea ce dă loc deseori la procesul unei iluzii auditive ; 5) Principiul posibilității muzicii de a putea depăși rigorile existenței sale pur fizice prin abateri de natură psihologică ; 6) Principiul folosirii măsurătorii celor patru caracteristici-variabile, plecîndu-se de la un punct zero ; 7) Principiul formării unei terminologii adecvate și precise pe baza principiilor de mai sus ; 8) Principiul posibilității reprezentării grafice a tuturor măsurătorilor aplicate fenomenului muzical ; 9) Principiul posibilității de a se stabili normele performanței artistice în condițiile măsurătorii ; 10) Principiul îmbunătățirii performanței muzicale prin exercițiu ; 11) Principiul fundamentării esteticii muzicale pe criteriile științifice ale măsurătorii și analizei experimentale ; 12) Principiul necesității experimentului în știința muzicală ; 13) Principiul posibilității măsurării și analizării talentului muzical ; 14) Principiul interpretării datelor obținute din măsurarea științifică, prin corelare cu anumiți factori suplimentari de natură subiectivă, afectivă ; 15) Principiul evitării, în execuția de succes, a predominanței unei tehnici ca atare ; 16) Principiul înlesnirii măiestriei muzicale cu ajutorul unor date și instrumente riguros științifice ; 17) Principiul dependenței muzicii instrumentale a viitorului de adoptarea unor noi criterii științifice în construirea lor ; 18) Principiul aplicării rezultatelor științifice muzicale în școlile publice pentru ca din punct de vedere pedagogic să fie la nivelul celorlalte discipline ; 19) Principiul necesității studierii psihologice a muzicii prin cunoașterea și aplicarea legilor senzației, percepției, învățării, gîndirii și acțiunii în general, la cerințele situației muzicale ; 20) Principiul necesității îmbinării în studierea muzicologică a unei bune cunoașteri muzicale cu aceea a unei bune cunoașteri psihologice.

[7] Constantin Brăiloiu, *Schiță a unei metode de folclor muzical. Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români*, în „Boabe de grîu", an II 1931, nr. 4.

[8] Claude-Marcel Dubois, *L'Ethnomusicologie, sa vocation et sa situation*, în „Revue de l'Enseignement Superieur „Les Sciences Ethnologiques", nr. 31, 1965, juillet-septembre, p. 38 — 50.

[9] Vezi nota 6.

[10] Termen folosit pentru muzica creată după norme scrise și consemnată ca atare.

https://biblioteca-digitala.ro

circulației muzicii, ca și ale muzicii folclorice, în schimb ele reprezintă pentru acel timp un punct de vedere înaintat, grație importanței date aspectului riguros științific al muzicii, codificată pentru prima dată în principii. Acestea au avut darul de a deschide astfel calea considerării științifice a relativ noii discipline muzicale, demonstrînd posibilitatea teoretizării ei.

2.2. Mai tîrziu, cînd Claude Marcel-Dubois ne oferă o sinteză a drumului teoretic parcurs de etnomuzicologie, ea are în vedere 29 de puncte prin care caută să emancipeze etnomuzicologia, reliefîndu-i atît obiectul de cercetare, cît și caracteristicile științifice. Ea ne dă unele rezultate de ordin principal, sub forma unor precizări privind definiția, scopul și situația din perioada 1965 a etnomuzicologiei [11].

Însă și Claude Marcel-Dubois, întocmai lui Carl E. Sheashore, nu urmărește să atingă nivelul unor principii ale disciplinei în cauză, ci se rezumă la caracterul de observații parțiale.

Dacă Carl E. Sheashore are în vedere necesitățile pedagogiei muzicale, Claude Marcel-Dubois izbutește să ne prezinte unele dintre principalele trăsături ale etnomuzicologiei, omițînd însă altele, ca de pildă procesele de evoluție, dar mai ales nu are în vedere latura ei metodologică.

2.3. Cel care s-a situat cel mai aproape de aspectele teoretice fundamentale ale etnomuzicologiei a fost Constantin Brăiloiu, a cărui întreagă activitate etnomuzicologică, dusă timp de peste trei decenii [12], ne apare dominată de considerente teoretice și metodologice. Absolut în fiecare dintre numeroasele sale studii conținutul respectiv ne apare aflat sub condiționarea unor norme cu caracter de principii, aparținînd domeniului

[11] Claude-Marcel-Dubois, op. cit., p. 38 — 50. Dintre acestea vom reda pe acelea ce prezintă interes pentru teza noastră. Astfel, la punctul întîi găsim : „Disciplină nouă, are în vedere fenomenele de muzică și în general toate fenomenele sonore conștientizate, relevînd tradiția orală și afectînd viața socioculturală și tehnicile diferitelor grupe etnice. Vocația sa este de a detecta, de a observa, de a culege, de a studia faptele relative la sunet și la muzică, încorporate în credințele și miturile unui popor, în instituțiile și riturile sale în activitățile sale în general" (p. 38).

La punctul patru citățm : „Ea se străduiește a repune în contextul lor sociocultural faptele de muzică, de a le situa în gîndirea, acțiunile unui grup uman, de a determina influențele reciproce ale unora asupra altora, de a compara aceste fapte între ele la perîndarea nenumăratelor grupe de indivizi de niveluri culturale diferite, ca și de mediu tehnic asemănător sau deosebit" (p. 39).

Din punctul șase citățm : „Civilizațiile muzicale tradiționale ce se observă în diferite familii umane ale globului nostru, sînt într-un fel o preistorie muzicală vie [...] Natura fizică a materiei muzicale, complexitatea raporturilor între expresiile cele mai esențiale ale muzicii și reacțiile intime ale ființei vii, caracterul de mesaj codat pe care-l poate lua o piesă muzicală sau un fenomen sonor, simbolurile atașate faptelor și obiectelor de muzică în gîndire, ca și în operele și instituțiile unei colectivități, sînt printre judecățile majore care determină pluralitatea problemelor ridicate de către faptul muzical și indică principalele sale direcții" (p. 39).

Din punctul șapte : „... studiul muzicii etnice se poate lărgi asupra unor probleme relevate de alte științe, ca : acustică, neurofiziologie, psihofiziologie, lingvistică, filozofie, sociologie, arheologie, istorie" (p. 39).

Din punctul patrusprezece : „Prin însăși natura lor, toate fenomenele sonore și de asemeni sunetele „muzicalizate" favorizează comunicarea" (p. 42).

Și punctul douăzeci și nouă : „Printre obiectivele majore și actuale ale muzicologiei putem sublinia grija de a lărgi cercetarea la toate mijloacele de expresie ale muzicii[...], de a privi definitiv muzica nu numai ca o manifestare de artă ci, de asemeni, ca o activitate tehnică și culturală a unei societăți și de a demonstra relațiile ei cu structurile sociale" (p. 49 — 50).

[12] Socotim astfel perioada dintre anii 1927 (înființarea Arhivei de Folklore a Uniunii Compozitorilor din București) și 1956, anul morții sale.

https://biblioteca-digitala.ro

legității, fără însă a fi specificate ca atare prin formulările de rigoare. Fie că materialul în studiu este urmărit în evoluția sa sau îndeplinind diferitele funcționalități tradiționale, fie că este privit ca fiind condiționat de grupurile sociale deținătoare, fie că este analizat ca un întreg compus din diferite structuri morfologice, aflate în permanentă intercondiționare, fie că este impregnat de diferite implicații psihologice, Constantin Brăiloiu, bun cunoscător al școlii sociologice și participant activ, alături de prof. Dimitrie Gusti [13], la cercetările sociologice cu caracter monografic și multidisciplinar inițiate de acesta [14], și-a tratat de fiecare dată problematica respectivă avînd permanent în vedere factorul uman în ambianța sa social-istorică, și astfel implicit atingînd toate posibilitățile desfășurării manifestării în cauză.

2.4. Ținînd seama de toate datele oferite de înaintași, încercarea de aprofundare a teoriei etnomuzicologiei ne-a condus firesc către valorificarea acestor rezultate pe calea căutării în continuare a delimitării unor principii și legi posibil a fi formulate ca atare. Menționăm că acestea au izvorît aproape spontan în cursul unor studii realizate în ultimele trei decenii, la început ca principii rezultate din problematica unor lucrări privind metodologia studierii [15]. Acestea corespundeau problematicii respective și reprezentau primele principii metodologice ce apăreau formulate în această calitate, în etnomuzicologie [16]: *analiza fenomenului folcloric în evoluția sa; urmărirea concepției practicantului de folclor privind existența materialului tradițional pe care îl deține*; *cercetarea complexă a unui stadiu mai vechi al unui fenomen folcloric, prin lărgirea investigației asupra altor fenomene folclorice atribuite aceleiași perioade*; *corelarea rezultatelor cercetării întregului folclor muzical al unei colectivități în vederea caracterizării oricăruia dintre elementele etnomuzicologice componente.*

Ulterior, cu prilejul caracterizării folcloristicii românești contemporane [17], au mai fost conturate ca principii cu caracter legic: *existența fenomenului folcloric în cuprinsul unei unități sociale, funcționalitatea sa*

[13] Fondatorul școlii sociologice românești, devenită model de cercetare sociologică cu caracter monografic.

[14] Tratarea monografică avea în vedere toate aspectele existenței sociale a factorului uman aflat în cadrul unei colectivități. Prin aceasta, cercetarea sociologică era realizată de către un grup complex de specialiști aparținînd mai multor discipline.

[15] Ghizela Suliteanu, *Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel. Aplicare metodică, cîteva rezultate și principii metodologice* (comunicare la sesiunea științifică a Institutului de Etnografie și Folclor, București, 1963, publicată în „Revista de etnografie și folclor", tom. 10, 1965, nr. 5, p. 503 — 517).

[16] Pentru folcloristica literară, Ovidiu Bîrlea indică patru principii privind culegerea folclorului: 1) cercetarea fenomenului folcloric în strînsă corelație cu condițiile de viață în care se desfășoară, în contextul social în care se integrează în mod firesc, organic; 2) respectarea autenticului prin notarea exactă a textului, a foneticii și muzicii documentului cules; 3) preocuparea pentru nivelul artistic al documentelor culese; 4) epuizarea (relativă) a repertoriului, v. Ovidiu Bîrlea, *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 11, 1966, nr. 3, p. 201 — 217.

[17] Ghizela Suliteanu, *Ethnomusicology in the Socialist Republic of Rumania*, în *Some premises in the problem of establishing of aspects. Principles and Laws of Ethnomusicology*, în „Folklore" nr. XIII, 1972, nr. 11, p. 440 — 451; idem; *A problem of ethnomusicology. The endeavour to delimit principles and laws*, în „Narodno Stvaralastvo", an. XI — XII, nr. 44 — 45, Oct. 1972 — Mars 1973. Music Akademy, Hommaga volume in honour of Acad. Prof. Dr. Cvjetko Richtmann, Belgrad, R. F. S. Jugoslavia.

https://biblioteca-digitala.ro

și *existența fenomenului folcloric în dependență de ambianța întregului complex din care face parte.*

2.5. Tot astfel, și implicațiile psihologiei în existența fenomenului folcloric [18] au atras atenția nu numai asupra necesității cercetării inter- și intradisciplinare cu psihologia, dar pe această cale s-a putut ajunge la considerente fundamentale ce evidențiau existența unui principiu, ulterior afirmat ca una dintre cele cinci legi [19], și datorită căreia fenomenul folcloric cuprinde în esența sa puternice rădăcini de natură psihică.

De astă dată, reluîndu-se studierea rolului psihologiei în problematica principiilor și legilor folclorului muzical la nivelul unei teze de doctorat, aceasta a fost întregită cu unele completări la grupa principiilor, în forma rămasă astfel din 1972 și pînă în prezent.

3. Dacă începutul cercetărilor l-au constituit unele date cu caracter teoretic provenite spontan din rezultatele studierii folclorului muzical, întocmai lucrărilor lui Constantin Brăiloiu și Claude Marcel-Dubois, posibil și ale altora preocupați de procesele faptului folcloric, încetul cu încetul s-au impus — urmîndu-se anume criterii — relevarea și tratarea specială a prezenței principiilor și implicit a legilor în etnomuzicologie. Trecerea de la aflarea principiilor la formularea legilor ne-a apărut ca o operație de evidențiere și sistematizare a proceselor petrecute în existența folclorului, în cazul nostru muzical. Cele douăzeci de principii, întocmai celor cinci legi redate în planșa alăturată, au căutat inițial să acopere întreaga problematică a etnomuzicologiei; toată această fundamentare teoretică ne-a condus, în ultimă instanță, și către observarea acelor elemente comune cu ale altor discipline preocupate de folclor, verificînd și dovedindu-le apartenența la același trunchi al disciplinei folcloristice.

3.1. În operația de delimitare a principiilor s-au impus drept criterii călăuzitoare luarea în considerație a cinci situații principale.

I) În etnomuzicologie (ca și în celelalte științe preocupate de fenomenul folcloric) avem de a face cu două categorii de principii: a) principii ce au în vedere procesul de existență a materialului faptic, și b) principii de metodologie a studierii. Între aceste două modalități de cercetare există un raport foarte strîns, deoarece în realitate avem de a face cu un același principiu. În acest fel, fiecare principiu își capătă dublura sa metodologică.

II) Pentru aflarea principiilor, obiectul disciplinei în cauză necesită a fi analizat sub prisma cunoașterii tuturor proceselor existenței sale.

III) Principiile pot reprezenta nu numai un adevăr general valabil pentru o anumită perioadă — așa cum preconiza A. Lalande [20] —, dar unele principii pot chiar diferi de la o colectivitate la alta sau de la o generație la alta într-o aceeași perioadă.

IV) Un alt criteriu îl constituie luarea în considerație a aspectelor evidențiate de relația dintre factorul uman și folclorul său — în cazul nostru muzical — în lumina psihologiei.

[18] Ghizela Sulițeanu, *Psihologia și folclorul muzical*, comunicare la Institutul de Etnografie și Folclor, octombrie 1965.

[19] Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical* ... (teza de doctorat, *op. cit.*, vol. I, partea a doua, cap. VI: *Premise privind procesul de existență a fenomenului folcloric muzical. Despre principiile, legile și metodele studierii sale*, p. 70 — 264).

[20] Apud. Fanu — Al. Duțulescu, *Dicționarul filosofic*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro

V) Permanenta relație (interrelație) dintre toate aceste criterii avînd ca prim rezultat atît verificarea principiului respectiv, cît și încadrarea sa într-un sistem.

3.2. Pînă în prezent — cu toată rigurozitatea menționării doar a principalelor procese — au fost formulate douăzeci de principii.

Dată fiind natura obiectului de studiu, vom regăsi în etnomuzicologie principii ținînd de muzicologie, cu referiri și la muzica literată, unele ținînd de muzica folclorică, iar altele aparținînd folcloristicii, precum și la celelalte discipline ale acesteia[21]. Acestui fapt îi raportăm și expunerea principiilor și legilor în etnomuzicologie, putîndu-se astfel accentua, pe de o parte caracterul de interrelație între științele preocupate de fondul folcloric, iar pe de altă parte, însăși evidențierea situării folclorului ca punct central de referire a fundamentului teoretic disciplinar. De aci și valoarea specificității teoriei etnomuzicologiei constînd tocmai în întregul astfel realizat într-o structură sistemică, așa cum figurează pe planșa anexată lucrării de față.

3.3. Comparativ cu cele cîteva principii formulate ocazional și menționate mai înainte, reprezentînd o primă etapă de fundamentare teoretică a etnomuzicologiei, cele douăzeci de principii ne situează într-o etapă superioară. Acestea reprezintă .procesele și totodată atributele fundamentale ale fenomenului folcloric, determinate de legile existenței acestuia în concepția factorului uman determinant. Pentru etnomuzicologie au fost avute în vedere următoarele principii :

1) Dependența folclorului de evoluția social-istorică a colectivității ;

2) Rolul funcțional de comunicare ;

3) Apartenența folclorului pe clase de vîrstă, sexe și alte grupe sociale ;

4) Implicația psihologică în macro- și microstructura faptului folcloric ;

5) Structura sistemică a folclorului ;

6) Natura — după caz — muzicală sau muzicalizată a fenomenului folcloric ;

7) Calitatea tradițională ;

8) Evoluția permanentă cu pondere diferită conform categoriei folclorice în cauză ;

9) Existența unei constanțe și mobilități relative ;[22]

10) Apartenența faptului folcloric individului și colectivității din care acesta face parte ;

11) Caracterul oral ;

12) Existența unui raport sistemic interrelațional între structurile tuturor categoriilor folclorice aparținînd unei colectivități ;

13) Existența unui raport interrelațional între microstructurile unui fenomen folcloric ;

14) Existența simbiotică a muzicii folclorice cu exprimările — după caz — literar-poetice, coregrafice, dramatice ;

[21] Cu libertatea de a-și expune — transformînd după necesitate — principiile conform naturii obiectului ei.

[22] Constînd în atributul fenomenului folcloric de a-și păstra pe parcursul evoluției sale atît elemente ce îi conferă continuitatea și unitatea sa caracteristică, precum și calitatea acestora de a se putea supune unor schimbări, însă într-un cadru limitat, a cărui depășire ar produce transformarea fenomenului într-o nouă entitate.

https://biblioteca-digitala.ro

15) Interdependența dintre funcționalitate și structura morfologică;

16) Dependența muzicii de întregul complex al manifestării respective;

17) Coexistența în cadrul unei aceleiași manifestări a mai multor momente putînd deține mijloace diferite de exprimare (vocal, verbal, muzical, instrumental, coregrafic);

18) Existența concepției individuale și colective a practicantului de folclor asupra fenomenului folcloric;

19) Relația dintre muzica folclorică și identitatea culturală a colectivității deținătoare;

20) Împlinirea faptului folcloric, ca exponent al tendinței umane de a aprecia și realiza frumosul.

3.4. Toate aceste principii cu rol normativ în existența folclorului, dețin și calitatea de a se transforma și adapta — după caz — obiectului folcloric al disciplinei în cauză (ramură a folcloristicii). Iar dacă prin cele douăzeci de principii s-a urmărit acoperirea tuturor proceselor și caracteristicilor acesteia, cîmpul cercetării rămîne deschis și unor noi aspecte principiale.

În ceea ce privește etnomuzicologia, doar principiile 6, 14, 16 și 19 se referă la exprimarea strict muzicală. Și acestea însă pot fi adaptate sau înlocuite în momentul raportării la o altă disciplină folcloristică.

3.5. Tot astfel, și plasarea principiilor pe schemă în cadrul legilor nu ocupă un loc fix, ci preferențial față de acestea. În realitate, prin procesele verigilor de interrelație poate fi resimțită prezența oricărui principiu, în momentul referirii la punctul central cu rol de nucleu, care reprezintă folclorul și implicit orice problematică ținînd de acesta ca obiect al cercetării, ca de pildă analizarea principiului al 13-lea privind interrelația dintre microstructurile fenomenului folcloric muzical [23] sau tratarea principiului al 19-lea, privind relația dintre muzica tradițională și procesul de identitate culturală [24] sau abordarea domeniului legic în legătură cu tratarea unui principiu, ca de exemplu analizarea legii tradiției orale (5), în concepția istorică a practicanților de folclor (principiul 18) [25].

Se poate observa cum și prin această situație valoarea teoretică fundamentală reprezintă pentru principiile folclorului și al disciplinelor sale — cu tot caracterul legic — posibilitatea de tratare oarecum liberă, cu condiția însă de a se ține seamă de cadrul strict teoretic, principial sau legic, al problematicii în cauză.

3.6. Activitatea de aproape un veac a școlii românești de etnomuzicologie — dacă ne gîndim la concepția științifică a profesorului Dumitru G. Chiriac așa cum reiese din memoriul său din 1892 [26], prin care jus-

[23] Ghizela Sulițeanu, *The psychological basis of the relationship between the sonorous and form systems in the process of stylistical stratification* (comunicare pentru cea de a X-a Ședință a Grupului de Studii Analiza și Clasificarea Folclorului Muzical din International Council of Traditional Music (I.C.T.M.), Freiburg (R.F.G.), V, 1987).

[24] Ghizela Sulițeanu, *The value of principle of the relationship between traditional music and the process of cultural identity* (comunicare pentru cel de Al 30-lea Congres Internațional de Muzică Tradițională (I.C.T.M.), Berlin (R.D.G.), VII, 1987).

[25] Ghizela Sulițeanu, *The law of oral tradition and its historical value in the conception of the folklore practitioners* (comunicare la cel de Al XII-lea Congres Internațional de Științe Etnologice și Antropologice, Zagreb, VII, 1988).

[26] Ghizela Sulițeanu, *Cu prilejul apariției volumului D. G. Chiriac*, „Cîntece populare românești", în „Revista de folclor", tom. VII, 1961, nr. 1 — 2, p. 82 — 93.

https://biblioteca-digitala.ro

tifica și cerea înființarea unei arhive de folclor preocupată de culegerea, sistematizarea și studierea folclorului muzical —, alăturată realizărilor etnomuzicologice de mai tîrziu, în cadru instituțional [27], ce putea oferi de acum condiții optime de cercetare, a condus spre stadiul actual, pentru care încercarea de delimitare a principiilor și legilor a apărut și ca o cerință metodologică.

3.7. Principiile avute în vedere s-au putut dovedi pentru etnomuzicologie, în general, ca veritabile îndreptare teoretice și practice de care orice cercetător pare să fi simțit nevoia a ține seamă.

Alături de contribuția metodologică, principiile însă ne-au putut conduce mai departe, către dificila operație de extragere a legilor existenței folclorului. De altfel, chiar o parte dintre principii ne apar izvorîte direct dintr-un conținut legic, chiar prin formulare, ca de exemplu : rolul funcțional (2), implicațiile psihologice(4), calitatea tradițională (7), oralitatea (11), iar altele, prin esența proceselor pe care le reprezintă. De exemplu principiile : dependența de evoluția social-istorică a colectivității (1), rolul funcțional (2), apartenența pe clase de vîrstă, sexe și alte grupe sociale (3), structura sistemică a folclorului (5), calitatea tradițională (7), apartenența faptului folcloric individului și colectivității din care acesta face parte (10), toate acestea putînd fi incluse în legea originii și existenței sociale.

4. Un pas mai departe l-a putut constitui, pe această cale, posibilitatea de a se formula cele cinci legi (formulate sub **4.5.**), precum și includerea acestora în schița proceselor de interrelație reprezentînd existența fenomenului folcloric. Definiția legii ca „operația de sintetizare a proceselor unor raporturi esențiale, generale, necesare, relativ stabile și repetabile între laturile interne ale fenomenului sau între stadiile succesive ale existenței sale"[28] ne-a ușurat înțelegerea relației cu fondul principiilor și ne-a indicat drept obiective : găsirea laturilor, evidențierea unor procese esențiale, apoi formularea a cinci legi și, de asemenea, calitatea acestora de a aparține faptului folcloric și, astfel, de a putea corespunde nu doar folcloristicii ca știință-matcă, ci și celorlalte discipline-ramuri, aflate în ea.

4.1. Inițial s-a pornit de la faptul că *folclorul constituie o activitate umană de cunoaștere pe calea oralității a unor fenomene din domeniul culturii spirituale, obținute oarecum empiric și cuprinzînd în structura sa o seamă de laturi cu rol de parametri în existența acestuia, cît și de la faptul că aceste laturi constituie o entitate a manifestării folclorice, supusă la rîndul ei unor procese fundamentale* [29].

Astfel s-au realizat în prealabil două operații : I) delimitarea acelor laturi cu valoare de parametri de referință și II) delimitarea a trei procese principale petrecute legic în entitatea structurii fenomenului folcloric.

4.2. Cele cinci laturi ne evidențiază tot atîtea situații ca fenomene generale și totodată fundamentale de tratare : *latura socială*, aflată la intersecția dintre legea originii și existenței sociale (I) și legea evoluției (V), și are în special în vedere existența faptului folcloric (obiectul) în

[27] Începînd cu anii 1927—1928, prin înființarea primelor arhive de folclor muzical din București, ce au format bogatul fond de mai tîrziu preluat de Institutul de Folclor, înființat în 1949.

[28] *Mic dicționar filozofic*, București, Editura Politică, 1969, p. 207.

[29] Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical...*, *op. cit.*, vol. I, p. 167.

https://biblioteca-digitala.ro

dependență de condiționările impuse de colectivitatea deținătoare (social — subiect); *latura funcțională*, aflată la intersecția dintre legea originii și existenței sociale (I) și legea funcționalității (II), și care ne apare reprezentată prin toate activitățile de cunoaștere, în modalități predominant explicative, normative, afective și artistice; *latura psihică*, aflată între legea funcționalității (II) și legea implicațiilor psihice (III), și care se referă la implicațiile psihologice (psihofiziologice) individuale și colective ce însoțesc activitatea folclorică; *latura tradițională*, situată între legea implicațiilor psihologice (III) și legea tradiției orale (IV), și care reprezintă transmiterea fenomenului folcloric de-a lungul generațiilor pe calea oralității, pe măsură ce acesta s-a încadrat în normele concepției colectivității respective și *latura morfologică*, situată între legea tradiției orale (IV) și legea evoluției (V), evidențiată prin elementele morfologice componente ale structurii actului folcloric în cauză, respectiv muzicale, lingvistice, literar-poetice, coregrafice etc.

4.3. Cele trei procese esențiale relevate pe calea conturării legilor sînt: a) procesul interdependenței și interrelațiilor elementelor structurii; b) procesul evoluției (transformare, dispariție) și c) procesul de improvizație—creație. Acestea ne-au indicat totodată și necesitatea de a se include în diferitele formulări teoretice, ca și în operația metodologică a unor eventuale modelări, atributul cu rol de coeficient, pe care l-am trecut în încercarea de modelare logico-matematică a fenomenului folcloric muzical sub indicele MR, cu atributul de mobilitate relativă [30].

4.4. Atît laturile, cît și procesele discutate nu au fost privite separat decît din motive de expunere metodologică. În realitate, ele sînt aspecte diferite ale aceluiași fenomen existent doar în entitatea sa structurală, în cuprinsul căreia se află într-o continuă și efervescentă interrelaționare toate elementele componente.

De asemenea, întocmai principiilor, acestea dețin calitatea de a putea cuprinde absolut toate fenomenele existenței faptului folcloric, situație grație căreia s-a putut trece la formularea acelor procese generale, constante și repetabile ce dețin pentru folcloristică calitatea de legi.

4.5. Astfel, au fost formulate, pentru prima oară în urmă cu aproape două decenii [31], cele cinci concepte fundamentale cu caracter legic, așa cum figurează în schema verigilor de interrelație, dată în lucrarea de față.

I) Legea originii și existenței sociale, prin care folclorul reprezintă suma cunoașterii umane, relativ empirice, determinată de condițiile materiale și spirituale oferite de mediul social.

II) Legea funcționalității, prin care folclorul există atîta timp cît reflectă motivația unor activități.

III) Legea implicațiilor psihologice, prin care absolut toate activitățile folclorice sînt reflectate afectiv în exprimarea factorului uman. Avem aci de a face cu un paralelism între intensitatea manifestării folclorice și trăirea ei afectivă. Cu cît o categorie folclorică se va manifesta mai puternic în funcționalitatea pe care o deține, cu atît va declanșa o mai profundă participare afectivă.

[30] Introdus astfel și în formulele de micro- și macrostructură ale metodei de analiză și interpretare prin procedee logico-matematice privind o modelare pe baza ciberneticii a activităților umane, *ibid.*, vol. I, p. 227 — 246.

[31] *Ibid.*, p. 169 — 170.

https://biblioteca-digitala.ro

IV) Legea tradiției orale reprezintă calitatea de corespondență perfectă între funcționalitatea fenomenului și acceptarea sau nonacceptarea colectivă într-un timp dat, cu repercusiuni asupra continuității sau noncontinuității faptului folcloric în cauză, de-a lungul transmiterii orale a mai multor generații și cu posibilitatea de a se consemna, în acest mod, activitățile de orice fel ca evenimente petrecute în viața factorului uman.

V) Legea evoluției, prin care timpul de transformare al fiecărui fenomen folcloric este proporțional atît cu funcționalitatea mai mult sau mai puțin arhaică a acestuia, cît și cu felul în care acesta se reflectă în mentalitatea colectivității respective.

4.6. Observarea faptului că în existența oricărui fenomen folcloric toate aceste legi — întocmai principiilor și celorlalte atribute aparținînd acestora — coexistă, intercondiționîndu-se într-un întreg indisolubil, ne-a sugerat încercarea de a consemna și grafic această situație.

Ținem să menționăm, însă, că o primă realizare a schemei, așa cum a fost redată în urmă cu aproape două decenii, constă în mai multe cercuri ce se aflau în jurul unui nucleu ce reprezenta folclorul, astfel inclus în cercuri din ce în ce mai largi reprezentînd întîi legile, înconjurat de un altul reprezentînd laturile, apoi de cercul proceselor, la rîndul său aflat în cel al principiilor, iar toate incluse în cercul cel mai mare, reprezentînd problematica generală și specială de ordinul „n" (infinit) [32]. Ulterior, însă, s-a trecut la înlocuirea acestei scheme cu o alta, așa cum figurează în lucrarea de față [33]. Aceasta a urmărit să prezinte mai plastic — o dată cu specificarea principiului — înseși procesele de interrelație petrecute în existența faptului folcloric. Astfel, o dată cu intersectarea celor cinci cercuri reprezentînd legile, între care sînt situate la punctele de interferență laturile, găsim incluse și principiile, totul aflîndu-se în jurul nucleului reprezentînd folclorul, și acesta aflîndu-se în diferite ipostaze privind tematica avută în vedere [34].

4.7. Includerea principiilor în cercul unei legi nu prezintă un caracter fix și mai ales absolut. Capacitatea teoretică și metodologică a legilor de a putea cuprinde — în ultimă instanță — oricare dintre cele douăzeci de principii, ne este atestată de procesele de interrelație legică. Astfel, față de aceasta, referirea la anume principii, al căror indice numeric se află trecut în cercul unei legi, nu înseamnă neluarea în considerație a celorlalte principii, ce fac parte și ele din existența fenomenului folcloric, ci doar tratarea, în primul rînd, a celor mai apropiate de esența legii respective.

4.8. În problematica aflării principiilor și legilor folclorului mai este necesar să accentuăm trei ipostaze teoretice caracteristice : a) fixitatea legilor aflate la nivelul cel mai înalt și apte a se referi pe această cale la întregul domeniu al folclorului, inclusiv disciplinele ramurilor avute în vedere ; b) posibilitatea de generalizare, dar și de adaptare a principiilor la obiectul disciplinei în cauză și c) față de fixitatea legilor, lista principiilor rămîne deschisă spre aflarea altor noi aspecte.

[32] *Ibid.*, p. 170.

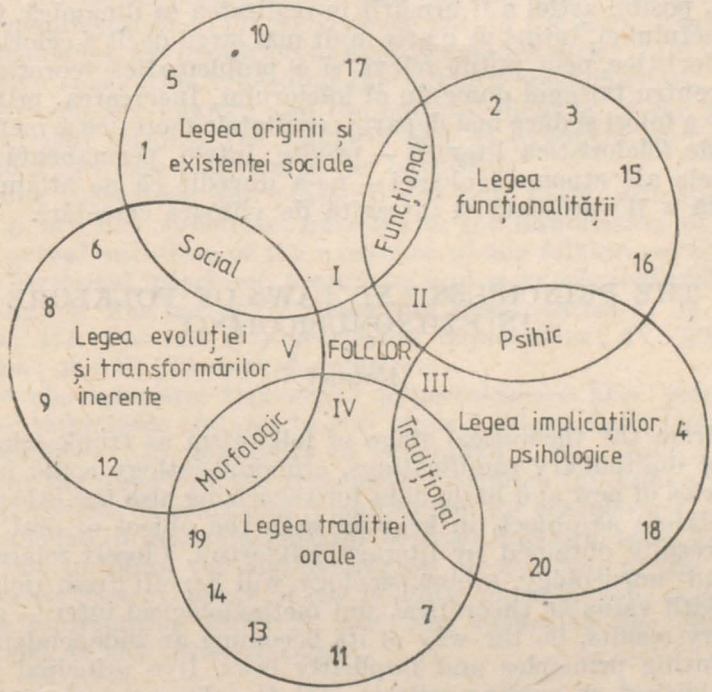
[33] Comunicate pentru prima dată în studiul *The value of principle ...*, *op. cit.*

[34] De pildă în schema din studiul *The value of principle ...*, *op. cit.*, găsim ca punct central indicele F.M.P.I.C., respectiv Folclor Muzical în Procesul de Identitate Culturală, iar în studiul *The law of oral tradition ...*, *op. cit.*, găsim ca nucleu indicele I.T.C.P.T., respectiv Istoricitatea Tradiției în Concepția Practicantului de Folclor.

https://biblioteca-digitala.ro

4.9. În încheiere, mai ținem să semnalăm valoarea metodologică a teoriei științelor folclorului, prin posibilitatea de a se urmări principalele procese ale materialului lor faptic. Semnificația metodologică a princi-

ÎNLĂNȚUIREA VERIGILOR DE INTERRELAȚIE ÎNTRE LEGILE ȘI PRINCIPIILE FOLCLORULUI ÎN ETNOMUZICOLOGIE



PRINCIPII

1. Dependența de evoluția social-istorică a colectivității;
2. Rolul funcțional de comunicare;
3. Apartenența pe clase de vîrstă, sexe și alte grupe sociale;
4. Implicațiile psihologice (psihofiziologice) în macro- și microstructură;
5. Structura sistemică a folclorului;
6. Natura muzicală sau muzicalizată;
7. Calitatea tradițională;
8. Evoluția permanentă cu pondere diferită după categoria folclorică respectivă;
9. Existența unei constanțe și mobilități relative;
10. Apartenența faptului folcloric individului și colectivității din care acesta face parte;
11. Caracterul oral;
12. Existența unui raport sistemic interrelațional între structurile tuturor categoriilor folclorice aparținînd unei colectivități;
13. Existența unui raport interrelațional între microstructurile unui fapt folcloric;
14. Existența simbiotică a muzicii folclorice, după caz, cu exprimarea literar-poetică, coregrafică;
15. Interdependența dintre funcționalitate și structura morfologică;
16. Dependența muzicii de întregul complex al manifestării respective;
17. Coexistența în cadrul unui prilej a mai multor momente avînd diferite mijloace de exprimare (verbal, muzical-vocal-instrumental, coregrafic);
18. Concepția individuală și colectivă a practicanților;
19. Relația dintre muzica populară și identitatea culturală a colectivității deținătoare;
20. Împlinirea faptului folcloric (muzical, literar-poetic, coregrafic), ca exponent al tendinței umane de a aprecia și realiza frumosul.

https://biblioteca-digitala.ro

piilor și legitatea generală — ce conduc existența folclorului — dețin capacitatea de a evidenția (prin aspectele, procesele și operațiile necesare cunoașterii) întreaga problematică a fenomenului folcloric. În acest sens, schema *Înlănțuirea verigilor de interrelație între legile și principiile folclorului* pare să poată căpăta și valoarea unei grile metodologice de referință, iar rezultatele obținute să ateste, o dată în plus, specificitatea diferitelor discipline folcloristice.

Aplicarea asupra etnomuzicologiei ne-a oferit un foarte bun material de studiu, posibil astfel a fi urmărit în realitatea sa dinamică. Complexitatea obiectului ei, întins pe o arie mult mai largă decît a celorlalte discipline folcloristice, ne-a putut releva și o problematică teoretică general valabilă pentru întregul domeniu al folclorului. Încercarea, prin lucrarea de față, de a folosi și duce mai departe rezultatele teoretice și metodologice obținute de folcloristica literară — privite într-o permanentă confruntare cu cele ale etnomuzicologiei — ne-a dovedit că ne aflăm pe o cale bună, aptă a fi verificată și întregită de viitoare cercetări.

THE PRINCIPLES AND LAWS OF FOLKLORE IN ETHNOMUSICOLOGY

Abstract

Starting from the theoretical stage of folklorism as trunk science, with a series of disciplinary ramifications, ethnomusicology could in its turn offer a series of new and basic data for theorizing also the other sciences, having folklore as object, in keeping with the object of oral tradition, and the results obtained by literary folklorism. Closely related to folklorism and musicology, etnomusicology will benefit from richer explanations, with valuable theoretical and methodological inter — and intradisciplinary results, on the way of its becoming an independent science. For delimiting principles and implicitly laws, five principal situations were established as guiding criteria : (I) In ethnomusicology (as in the other sciences concerned with the folkloric phenomenon) we deal with two categories of closely interrelated principles : (a) principles depending on the existence of factual material and (b) principles of studying methodology ; (II) a good knowledge of all the processes related to the disciplinary object involved ; (III) labile character of the principles ; (IV) aspects of the relationship between the human factor and its folklore, in the light of psychology ; (V) permanent relationship (interrelationship) between all these criteria, resulting in the verification of the respective principle, as well as in its into a system.

Twently principles, representing the fundamental attributes of the folkloric phenomenon as determined by its laws in the light of the determining human factor, have been outlined in ethnomusicology : (1) dependence of the folklore on the collectivity's socio-historical evolution ; (2) the functional role of communication : (3) the folklore as belonging to social groups ; (4) implication of psychology in the structure of the folkloric fact ; (5) the systemic structure of the folklore ; (6) the musical or musicalized nature of the folkloric phenomenon ; (7) traditional quality ; (8)

https://biblioteca-digitala.ro

evolution according to the folkloric category involved; (9) relative constancy and mobility; (10) the folkloric fact as belonging to the respective individual and collectivity; (11) oral character; (12) systemic interrelational connection between the structure of all folkloric categories belonging to a collectivity; (13) an international connection between the microstructures of a folkloric phenomenon; (14) symbiotic existence of fokloric music with expressions — as the case might be; literary, choreographic, dramatic; (15) interdependence between function and morphological structure; (16) the dependence of music on the whole complex of the respective manifestation; (17) coexistence within the same manifestation of several moments, having different expression modalities; (18) individual and collective conception regarding the folkloric phenomenon; (19) relationship between the folklore and the cultural identity of the respective collectivity; (20) fulfiling the folkloric fact as exponent of the human tendency to appreciate and realize the beautiful.

Genuine theoretical and practical directories, the principles rooted largely in a law-like substrate, have led to the formulation of five laws and sides, actual variables of the existence of the folkloric entity. Thus, the *social*, *functional*, *psychical*, *traditional* and *morphological* sides appear as delimiting: I. *The law of the origin and social existence*; II. *The law of function*; III. *The law of psychological implications*; IV. *The law of oral tradition*; and V). *The law of evolution.*

Three characteristic theoretical hypostases are also pointed out: (a) fixity of laws liable to refer to the whole folkloric field including the branch disciplines; (b) possibility of generalizing, but also of adapting principles to the object of the respective discipline (c) unlike the fixity of the laws, the lits of principles remains open for completion.

The scheme of interrelationships between folkloric laws and principles was used to follow the methodological presentation of the processes occurring in the past existence of the folkloric phenomenon, as a possible nucleus of representing different problems regarding the disciplinary object, as well as any other themes.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **ZILELE CULTURII BLĂJENE**. Cea de a XV-a ediție a acestei tradiționale manifestări a programat, între altele, în acest an, la 9 mai, o sesiune de comunicări prilejuită de centenarul M. Eminescu. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de Silvia Borza, prim-secretar al Comitetului orășenesc Blaj al P.C.R.

Reputatul editor Petru Creția, în expunerea sa *Editarea operei lui Eminescu după un secol*, a relevat dimensiunile liricii și teatrului eminescian, puse în lumină de ediția academică de după al șaselea volum (ultimul îngrijit de Perpessicius). Cercetarea ulterioară a manuscriselor a anexat poeziei alte pagini, iar dramaturgul Eminescu, după laborioasa operă de editor a lui Petru Creția, se înfățișează cu reliefuri nebănuite pînă acum.

Iordan Datcu, în comunicarea *Eminescu și folclorul transilvănean*, a examinat creația populară din acest spațiu cultural, aflată în colecția poetului, și impactul ce l-a avut ea asupra creației și personalității lui Eminescu.

Ion Buzași, vorbind despre *Semnificațiile popasului blăjean*, a stăruit asupra împrejurărilor în care poetul a locuit în orașul de la confluența Tîrnavelor, a evocat paginile scrise de cei ce l-au cunoscut pe tînărul Eminescu, în acel moment, a făcut o schiță a receptării operei poetului la Blaj, în fine, a citat versuri ce i-au fost închinate lui Eminescu de către poeți din partea locului. *(I.D.)*

https://biblioteca-digitala.ro

• SIMPOZION: TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE ÎN CULTURA POPULARĂ DIN VALEA SEBEȘULUI. Prilejuit de sărbătoarea folclorică *Zii bade cu fluiera*, simpozionul *Tradiție și contemporaneitate în cultura populară din Valea Sebeșului* s-a desfășurat în zilele de 13—14 mai 1989 în comuna *Șugag*, important centru hidroenergetic și pastoral din județul Alba. Aici și-au dat întîlnire cercetători și oameni de cultură din București, Sibiu, Alba Iulia și Sebeș pentru a dezbate principalele aspecte ale culturii populare din Valea Sebeșului, zonă muntoasă de o aparte frumusețe, care a intrat de timpuriu în atenția specialiștilor și a creatorilor de frumos. Dezbaterea a fost condusă de Ioan Sicoe, președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Alba, beneficiind de aportul unor cadre universitare și cercetători de marcă.

După o pertinentă prezentare a localității-gazdă (*Șugag — trecut, prezent și viitor*) realizată de prof. Gligor Sora— primarul comunei, dr. Al. Craioveanu s-a oprit asupra unor momente semnificative *Din istoria Văii Sebeșului*.

Prof. univ. Gh. Pavelescu (Sibiu), întreprinzînd, în urmă cu peste cinci decenii, cea dintîi cercetare organizată în Valea Sebeșului, și-a expus cîteva concluzii privind evoluția unor motive străvechi întîlnite în *Arta pastorală a lemnului*, cu accent pe ultimul sfert de veac, reprezentat, îndeobște, de talentatul cioplitor în lemn Nicolae Cernat.

Muzeografa Olivia Bărbuță (Alba Iulia), trecînd în revistă principalele domenii de manifestare a artei populare din zonă, supune, totodată, atenției specialiștilor și forurilor de cultură „evoluția", nu întotdeauna în spiritul tradiției, a unora dintre îndeletnicirile artistice (*Arta populară din Valea Sebeșului — între tradiție și actualitate*).

Prezentînd elementele principale ale costumului popular din Valea Sebeșului, zonă din imediata vecinătate, profesorul Vasile Bâtiu s-a oprit asupra croiului arhaic al vestimentației din localitatea Cut — adevărată enclavă folclorico-etnografică care mai păstrează cîteva piese de îmbrăcăminte de sorginte dacică, unele reprezentate pe columna lui Traian : laibărul alb, țundra sură și gluga. Gama ornamentală exclusiv geometrică constituie încă un indiciu sigur privind continuarea unor elemente autohtone în arta populară din sudul Transilvaniei.

Comunicarea cercetătorului sibian Ilie Moise (*Transhumanța și ideea de unitate națională*) și-a propus să demonstreze că peregrinările ciobanilor transhumanți și-au adus din plin obolul la menținerea trează a ideii de unitate a tuturor românilor din spațiul carpato-pontico-danubian, pregătind cu fiecare trecere a munților, vreme de peste cinci secole, marele act al Unirii de la 1 Decembrie 1918.

Etnomuzicologul Cornel Arion (București) s-a oprit în comunicarea sa asupra unui adevărat „miracol al tehnicii populare din domeniul muzicii" : *Fluierul ciobănesc*, instrumentul ce însoțește pretutindeni păstorul român în lungile și obositoarele peregrinări prin țară.

În comunicarea sa, *Strat și substrat în terminologia pastorală*, dr. Ioana Nichita, cercetător la I.C.E.D. București, subliniază importanța deosebită a toponimiei și onomasticii din zonă în clarificarea unor probleme legate de una dintre cele mai vechi ocupații tradiționale din România : oieritul.

Abordînd terminologia altei îndeletniciri — *Plutăritul*, dispărut pentru totdeauna o dată cu amenajarea hidroenergetică a riului Sebeș —, cercetătoarea Eugenia Flintea (București) a supus atenției specialiștilor unul dintre cele mai interesante capitole privind ocupațiile tradiționale din zonă.

Prin numărul, varietatea și originalitatea comunicărilor susținute, simpozionul organizat la Șugag se așază în rîndul celor mai serioase acțiuni organizate în țară pe linia valorificării culturii populare tradiționale. Localitate reprezentativă pentru întreaga vale a Sebeșului, adevărată capitală spirituală a zonei, Șugagul găzduiește de aproape două decenii această manifestare culturală de inimă și suflet românesc, exemplu grăitor de fructuoasă colaborare între diriguitorii culturii locale (secretar adjunct cu probleme de propagandă Maria Suciu) și ai celei județene (prof. Gh. Jurca).

Aici, la ziua ciobanului, precum odinioară la nedeile din Munții Sebeșului și Cibinului, și-au dat întîlnire vîlcenii (din Băbeni), sibienii (din Jina și Rusciori) și cei din județul Alba (Cut, Daia, Inuri, Sebeș, Sebeșel, Sălișteа, Petrești, Loman, Pian, Alba Iulia), aducînd aminte tuturor de unitatea de gînd și simțire a românilor de pe ambele versante ale Carpaților. *(I. Dodi)*

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE ALE METODOLOGIEI CULEGERII ȘI VALORIFICĂRII FOLCLORULUI ROMÂNESC*

I. C. CHIȚIMIA

Toate popoarele, vechi și noi, inclusiv poporul român, și-au început cultura și literatura în chip folcloric, totul fiind desfășurat pe multe secole sau chiar pe milenii. În felul acesta, fără ca să domine uniformitatea, literaturile scrise de mai tîrziu au pornit de la o bază folclorică, memorată lung timp oral, marcată de un anumit stil sau gen preponderent, care s-a transmis imperceptibil literaturii culte a respectivului popor, ceea ce se poate observa și stabili, la un examen atent și comparat, dar care nu s-a făcut pînă acum pe scară mare. De pildă, literatura română este străbătută în linii mari de un anumit lirism, iar cea poloneză este punctată caracteristic în special de anecdotism și umor [1], pe cînd literaturile septentrionale, adică nordice, stau sub puterea tragismului. Aceleași sînt și caracteristicile bazelor lor folclorice de pornire [2]. Alte literaturi au alte note.

Fiind vorba acum de modalitățile și apoi de metodele de înregistrare și valorificare folclorică, ne vom referi la folclor ca literatură, încadrat în cultura populară spirituală, în care mai intră și altceva, în special muzică și dansuri populare.

Istoria metodologiei cercetărilor în domeniul folclorului este o problemă complexă de descifrat și studiat, trebuind să ținem seamă de închegarea progresivă a anumitor concepte și de instrumentele și metodele de lucru. Trebuie să convenim deci încă o dată că folclorul s-a păstrat cel mai îndelungat timp memorat, oral, fără ca aceasta să însemne deformare liberă sau deliberată, fiindcă turnat în anumite construcții și sintagme, mereu repetate, acestea deveneau ineluctabil legate de limbaj și reveneau ușor în memorie, ca și limba vie, în care se statorniciseră.

Intrarea în scris, după inventarea și folosirea scrierii, n-a însemnat însă dintr-o dată înregistrare voită, expresă, propriu-zis folcloristică, ci multă vreme doar o simplă însemnare de elemente folclorice în scrieri de alt caracter. Ele pot fi scoase din asemenea scrieri, pe categorii folclo-

* Comunicare prezentată la sesiunea interjudețeană „Metodologia cercetărilor în domeniul folclorului", Călărași, 20. 11.1987.

[1] Vezi, între altele, cele 4 volume *Ksiegi humoru polskiego*, publicate de Juliusz Saloni, Stanisław Czernik, Jan Huszcza, Helena Karwacka, Tadeusz Chrościelewski, Krystyna Poklewska, Łódź, 1958—1968, care conțin texte tipice de umor literar polonez și note, de la N. Rej din secolul al XVI-lea pînă la Julian Tuwim în secolul al XX-lea.

[2] Cf. considerațiile noastre sintetice în *Folclorul în substanța literaturii române vechi*, în RITL, XX, 1971, nr. 1, p. 9 — 22; reluare în *Probleme de bază ale literaturii române vechi* (1972), p. 431 și urm.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 413—417, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

rice (de altfel, uneori s-au și scos, dar de-abia în vremuri moderne) și în acest caz constituie valorificare tîrzie pentru o epocă veche. Voi da un exemplu ilustrativ. Scriitorul polon Biernat de Lublin a tradus în versuri, în 1552, cca 200 de fabule ale lui Esop, la care în loc de morală finală a înscris cîte un proverb polonez, toate la un loc devenind o primă veche culegere paremiologică [3]. Aceeași inserare de proverbe a făcut-o la noi Anton Pann în vechiul roman popular *Istoria lui Archirie cu nepotul său Anadam*, prelucrat de el și tipărit în 1850 (și în alte ediții); inducînd în eroare pe specialiști, care au luat textul întru totul ca vechi, citînd din el, pentru valoarea lui veche, și din proverbele inserate de Pann [4]. În fond, cărțile populare sînt pline de elemente folclorice, reîmprospătate, așa cum se găsesc acestea în *Alexandria*, *Varlaam și Ioasaf*, *Bertoldo* etc.[5]

Elementele paremiologice sînt de obicei cele mai conservative în formulare, fiind și scurte în construcție, deci se disting bine în contextul altor scrieri : cărți populare, texte religioase, cronici și altele. Sînt însă cazuri cînd se toarnă în stil și spirit folcloric, aproape aidoma cu ce conține folclorul, texte ample ale unor individualități, cum se întîmplă în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, în care plînsul lui Neagoe la moartea mamei sale, pe urmă cel de la moartea fiului său Petru sînt, ca structură și expresie, exact cum sînt bocetele așa-zise improvizate — în fond cu patina lor tipică — , existente și azi în unele zone din Oltenia, plînsurile lui Neagoe fiind prin arta lor doboritor de impresionante. Deși scrise în limba slavă, în retraducere ele se suprapun, întocmai și fără greutate, structurii și imaginilor unor frumoase elegii populare autentice în limba română, încît nu altul, ci învățatul romanist bulgar Stojan Romanski, care s-a ocupat printre primii de *Învățăturile lui Neagoe* [6], a afirmat că aceste învățături sînt cea mai frumoasă scriere din secolul al XVI-lea în limba slavă [7], și sînt frumoase, desigur, pentru că, în primul rînd, sînt frumoase plîngerile lui Neagoe, adevărate reproduceri de bocete românești.

Am spus toate cele de mai sus pentru a conchide că există o primă etapă de captare a literaturii folclorice, fără intenție folcloristică, într-o perioadă veche, care merită să fie circumscrisă și luată ca atare în considerație.

Investigarea și cercetările propriu-zis folcloristice s-au desfășurat, în realitate, o dată cu începutul secolului al XIX-lea, cînd în Europa se pun bazele științelor lingvistice, filologice și literare. De-acum au loc culegeri exprese de folclor, mai ales de poezie populară, intrată în prețuirea și

[3] Semnalarea faptului în articolul nostru *Paremiologie*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", IX, 1960, nr. 3, p. 68 ; vezi și *Folclorul românesc în perspectivă comparată* (1971), p. 246.

[4] Pe larg și expres în articolul „*L'Histoire du sage Ahikar" dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec la folklore*, în Rsl., IX, 1963, p. 424 ; cf. și *Probleme de bază*, p. 414.

[5] Iordache Golescu a adunat în 1845, cu observații, *Pilde, povățuiri și cuvinte adevărate și povești*, lucrare rămasă în manuscris, folosită de Iuliu Zanne și editată în vremea noastră de Gh. Paschia (1975).

[6] St. Romanski, *Mahnreden des walachischen Wojwoden Négoe Basarab an seinen Sohn Theodosios*, în „Jahresbericht für rumänische Sprache" (G. Weigand), XIII, 1908, p. 113 — 194 (scrierea a fost descoperită la Sofia).

[7] *Ibidem*, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro

entuziasmul romanticilor [8], în frunte cu poezia popoarelor sud-est europene, prin culegerile lui Vuk Stefanović Karadžić [9], Vasile Alecsandri [10] şi ale altora, precum poate fi citat şi N. Pauleti cu înregistrarea sa de poezie lirică din 1838 [11].

Fără a fi vorba de o notaţie exactă, nu există nici contrafacerea de care a ţinut să-l acuze pe Alecsandri un Mauriciu Schwarzfeld [12]. Atît la Pauleti [13] cît şi la Alecsandri, s-au găsit variante pe care nu s-a ostenit să le caute Schwarzfeld, vorbind ritos şi îndrăzneţ de „refacerea" versurilor populare [14]. Totuşi (cel puţin la alţi culegători) nu există conştiinţa respectării autenticului întocmai. La aceasta se ajunge prin intrarea în arena folcloristică a lui B. P. Hasdeu care, prin studiile şi intervenţiile sale [15], a dat tonul şi a creat o primă şcoală ştiinţific folcloristică, impunînd nu numai pe scară mare respectul pentru autenticitate, convertind pe mulţi folclorişti la lucrul său, dar introducînd pentru prima dată metoda de cercetare interdisciplinară, folclorul devenind istorie, lingvistică, literatură şi invers. Acesta poate fi socotit ca al doilea moment important în folcloristică, din punctul de vedere al metodei de culegere şi cercetare, al treilea constituindu-l şcoala lui Ovid Densusianu cu notaţia exactă prin semne diacritice, dar şi cu expurgarea textelor de asemenea semne cînd ele se adresau nu specialiştilor, ci intelectualităţii în general (vezi, de pildă, culegerea *Graiul nostru*, 2 volume, 1906—1907) [16], precum şi legarea textului literar folcloric de graiul local şi de o anumită psihologie a insului debitor de materiale, de unde revista, apărută ani de zile, „Grai şi suflet" [17]. Folosind şi aparatură de înregistrare (nu prea avansată), folcloristica şi-a dat mîna, de data aceasta, adică în primele decenii ale

[8] Vezi culegerea lui Johann Gottfried Herder, *Volkslieder* (1778), cu titlu de răsunet dat de Johann von Müller pentru a doua ediţie din 1807; *Stimmen der Völker in Liedern*.

[9] Vuk Karadžić începe cu culegerea *Malo prostonarodnja slavenoserbska pjesnarica*, 2 vol., Viena, 1814—1815, după care au urmat alte culegeri completate, traduse în mai multe limbi occidentale.

[10] *Poezii populare. Balade (cîntece bătrîneşti)*, 2 vol., Iaşi, 1852—1853, cu traduceri în franceză (1855), engleză (1856) şi germană (1857).

[11] Vezi Nicolae Pauleti, *Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd*, ediţie de Ion Muşlea, Bucureşti, 1962.

[12] *Poeziile populare, colecţia Alecsandri*, în „Contemporanul", VI, 1888, p. 80 şi urm. (şi în volum; Iaşi, 1889, IV + 104 p.)

[13] Vezi ediţia I. Muşlea.

[14] De altfel, însuşi Alecsandri notează variante în ediţia din 1866, după ce în prealabil a solicitat şi i s-au trimis poezii populare din diferite părţi ale ţării (în fapt, a avut tăria nici să nu-i dea atenţie lui Schwarzfeld); cf. şi intervenţia noastră în *Folclorişti şi folcloristică românească* (1968), p. 24 şi urm. De fapt, şi cei care au văzut mai înainte „intervenţii serioase" ale lui Alecsandri în poezia populară s-au răzgîndit în ultimul timp; vezi, de pildă, Gh. Vrabie în studiul introductiv şi note la ediţia *Poezii populare ale românilor*, adunate şi întocmite de Vasile Alecsandri, 2 vol., Bucureşti, 1965, în comparaţie cu consideraţiile din *Poetica Mioriţei* (1984), p. 33 şi urm.

[15] Cf. atmosfera creată de el, în *Folclorişti şi folcloristică românească*, p. 48 şi urm.; de asemenea, Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, Bucureşti, 1968, p. 200 şi urm. şi Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1974, p. 171 şi urm.

[16] Cf. I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranţia, *Graiul nostru, texte din toate părţile locuite de români*, 2 vol., Bucureşti, 1906—1907. De notat că textele înregistrate sînt deosebit de importante, multe fiind furnizate de V. Vîrcol, I. Bentoiu, Ilie Constantinescu şi Mihail Celarianu, ce meritau să fie trecuţi drept colaboratori (cel puţin unii din ei, care au furnizat culegeri masive).

[17] „Grai şi suflet" a apărut între 1923 şi 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

secolului al XX-lea, cu dialectologia, apărînd acum și mai pe urmă, cu propensiune, serioase monografii dialectologice și folcloristice [18]. Firește, trebuie consemnat și meritul lui D. Caracostea de a fi stăruit în mod special și cu idei proprii asupra valorii estetice a textului folcloric.

Totodată, sînt de remarcat culegerile și studiile muzical-folclorice în relația lor cu textul literar [19].

După cum se vede, eșafodajul folcloristicii, ca metodă de culegere și cercetare științifică, a luat amploare și va căpăta proporții din ce în ce mai mari după al doilea război mondial, ca un ultim moment în curs încă de desfășurare, cînd a intrat în uz aparatura de lucru modernă [20], precum au apărut și metode de studiu sofisticate, pe temeiul structuralismului, semioticii etc.

Este momentul să ne oprim aici cu unele considerații generale. Creatorii de folclor n-au fost și nu sînt nici acum inițiatori de teorii. Ei creează și creează des, surprinzător de bine. Teorie facem noi, cei cu știință multă și complicată de carte. Creatorii nu s-au gîndit la curente literare și n-au creat în virtutea lor. Există însă în creația lor elemente romantice (în balade și basme, de pildă, luate drept sursă de marii romantici); există și elemente realiste (în anumite povești și anecdote). Dacă le-am pune în fața simplilor creatori formulele noastre de interpretare și descifrare, „imitate" sau concepute personal, ei n-ar înțelege nimic din ele. Însă noi nu scriem și nu dăm judecăți de valoare, în asemenea chip, pentru ei, ci pentru știința avansată. De fapt, nu numai ei, ci și marele public cititor sau școala n-au acces la asemenea studii criptice sau care se ridică la mare înălțime. Iar uneori, ceea ce se prinde în formule complicate se poate explica și în vorbă inteligibilă pentru toți (care poate fi și elegant exprimată). Apoi nici o formulă semiotică n-ar putea cuprinde viața și peripețiile unor sintagme-zicală, precum „la paștile cailor (calului)" sau „colac peste pupăză". Aș vrea să știu dacă toată lumea a înțeles prin „pupăză" altceva decît frumoasa pasăre de pădure. Nici nu era nevoie, pentru că sensul a fost întotdeauna clar: un necaz venit peste alt necaz. Dar o interpretare se poate face aici prin metoda clasic descriptivă a faptelor, bazată pe cunoașterea aprofundată de relații etnografice și filologice (ca și în alte cazuri).

Nu vreau să zic deloc că trebuie minimalizate metodele moderne de cercetare științifică. Ele sînt absolut necesare ca știință, care tinde spre cel mai înalt rang. Dar lîngă ele pot viețui metodele clasice, care nu trebuie desconsiderate și aruncate între reziduuri de dragul celor dintîi, așa cum se întîmplă uneori.

[18] Vezi I. A. Candrea, *Graiul din Țara Oașului*, București, 1907; Vasile Vîrcol, *Graiul din Vîlcea*, București, 1910; Ovid Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, și altele.

[19] În acest sens, diversele studii ale lui George Breazul, Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, Emilia Comișel, Ghizela Sulițeanu etc.

[20] Pe lîngă așa ceva, există însă aparatură simplă de înregistrare, care se înscrie într-un veritabil document folcloric, cum este cazul cu *diasonul* prezentat de Irina Nicolau la Academia Română într-o ședință publică a Comisiei de folclor — pentru meșteșugul și arta construcției de fluiere.

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTS DE LA MÉTHODOLOGIE DU RECUEIL ET DE LA VALORISATION DU FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

A côté de la transmission orale, le folklore a commencé de bonne heure à être consigné en écrit, au début sans l'intention de faire des recueils folkloriques proprement dits, mais dans des ouvrages d'autre caractère. Puis il y a eu une phase où l'on a élaboré des recueils folkloriques sans caractère scientifique. B. P. Hasdeu est le créateur de la première école scientifique de folklore qui a publié des recueils strictement authentiques. Ultérieurement, les faits folkloriques ont été reliés à la phonétique du langage des informateurs, grâce à l'école d'Ovid Densusianu.

En ce qui concerne la valorisation, elle s'est développée dans le domaine du folklore depuis la classique méthode descriptive jusqu'aux méthodes ultramodernes d'étude et d'explication, qui, toutefois, dans beaucoup de cas, ne peuvent remplacer la parole humaine non sophistiquée pour mieux expliquer quelques-unes des variétés folkloriques. L'auteur en donne des exemples.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **MIHAI EMINESCU ŞI CULTURA POPULARĂ.** Sub acest generic s-a desfăşurat miercuri, 24 mai a.c., una din întîlnirile ştiinţifice organizate de Comisia de folclor a Academiei R.S. România. Comunicările prezentate de cercetători din mai multe centre ale ţării (Bucureşti, Piteşti, Cluj-Napoca, Cîmpulung Moldovenesc) şi de orientări exegetice diferite au demonstrat atît complexitatea gîndirii folcloristice şi re-creatoare a geniului nostru naţional, cît şi complexitatea şi diversitatea modalităţilor de abordare din unghiul unei critici folcloristice a operei eminesciene.

Profesorul I. C. Chiţimia, vorbind despre *Reazemul folcloric al operei eminesciene*, a făcut cîteva precizări asupra viziunii eminesciene despre folclor şi despre modalitatea de integrare a acestuia în creaţia de autor cult. Dacă alţi autori romantici, din centrul sau vestul Europei, se inspirau din temele eposului popular, s-a accentuat asupra faptului că, la Eminescu, lirica este aceea care domină creaţia de inspiraţie folclorică. Al doilea obiectiv al disertaţiei profesorului a constat în susţinerea ideii că Eminescu nu a plecat de la folclorul publicat sau stocat în arhivă, ci de la acela cunoscut de el personal, în medii vitale. Chiar şi basmul aflat la baza *Luceafărului*, s-a demonstrat, a fost cunoscut de poet direct, de pe teren, şi nu prin intermediul mereu citatei colecţii a lui Kunisch.

Comunicarea eminescologului D. Vatamaniuc, *Eminescu şi literatura populară*, a expus pe larg reperele teritoriului folcloristic cunoscut de poet. S-a aproximat în ce mod şi ce fel de folclor a reţinut Eminescu în tinereţe, care erau opiniile sale asupra folclorului, asupra semnificaţiilor sale spirituale şi asupra necesităţii publicării lui, s-a amintit sarcina primită de Eminescu pe timpul revizoratului şcolar de a întocmi un chestionar pentru culegerea acestuia. Calităţii de culegător de literatură populară i-a fost adăugată şi descrisă şi aceea de colecţionar al culegerilor făcute de alţii. Precizările eminescologului s-au concentrat asupra „caietului anonim" aflat între manuscrisele eminesciene, conţinînd 60 de piese populare, dintre care 37 au fost utilizate de Eminescu în poemele proprii.

Iordan Datcu a făcut o expunere de editologie *(Ediţiile de literatură populară a lui Mihai Eminescu)*, încercînd să definească locul poetului în folcloristica românească. Vorbitorul a comentat fiecare din cele 9 ediţii ale culegerii eminesciene, efectuate în termen de 90 de ani (1902, 1936, 1956, 1963 — ediţiile princeps, mereu reluate); a insistat asupra calităţilor ediţiei făcute de D. Murărăşu şi a apreciat că anumite scăderi din punct de vedere folcloristic, detectabile în aceste ediţii, se datorează statutului de critici şi istorici literari ai celor ce le-au

https://biblioteca-digitala.ro

întocmit. Interesul acestora pentru locul și modul utilizării pieselor populare în creația eminesciană și lipsa interesului pentru problemele strict folcloristice au condus, crede I. Datcu, la lipsa unei tranșante delimitări între colecția de folclor și creația (de inspirație populară) efectiv eminesciană.

Ion Cuceu (*Un motiv folcloric la Eminescu — „Muntele sacru"*), s-a referit la existența unui cult al muntelui în folclorul românesc, citînd doar cîteva atestări care, atît în lumea basmului popular, cît și în poezia lui Eminescu, constituie reflexe zalmoxiene.

Ion Filipciuc (*Mihai Eminescu despre „Miorița"*) a prezentat o comunicare de o factură deosebită, remarcabilă prin adîncimea și știința expunerii, ca și prin supletea și gravitatea argumentelor, coerent, inteligent și frumos etalate în vederea unei opinii personale. El a demonstrat că un anumit articol din „Timpul" (1879), atribuit de mulți exegeți lui Eminescu, și care conținea cîteva referiri elogioase la capodopera folclorului nostru, nu putea să îi aparțină lui Eminescu (din motive stilistice și ideologice). Astfel, comunicarea a devenit un preambul de răspuns la întrebarea : de ce nu a scris Eminescu nici un cuvînt despre *Miorița*?

Remarcabilă a fost apoi contribuția Adrianei Rujan, *Mihai Eminescu : a lumii paranimfă...*, un titlu ce evoca una din primele sintagme cu care poetul numea „a lumii mireasă". Punînd în paralel elementele fundamentale ale structurii semantice definitorii pentru *Miorița*, cu un bogat fond ideatic și sintagmatic prezent în poezia eminesciană din prima etapă a creației (1866—1869), s-a demonstrat profunda asimilare, la niveluri adînci, a semnificațiilor mioritice în creația lui Eminescu, frecvența motivelor mioritice probînd astfel prezența Mioriței în gîndirea poetică eminesciană. Adriana Rujan a dat într-un fel un răspuns, deși de alt gen, la întrebarea pe care și-o ridicase antevorbitorul. Cît despre *Mitul ursitoarelor în opera lui Mihai Eminescu*, N. Cojocaru a ținut o comunicare de popularizare și de informare elementară, fără pretenții sau răspunderi științifice de ținută.

Alexandru Dobre, vorbind despre *Opera și activitatea de folclorist a lui Mihai Eminescu*, în fond a sintetizat și a finalizat (într-o perspectivă ce ține de istoria folcloristicii) ceea ce s-a spus în legătură cu Eminescu și folclorul. S-au apreciat direcțiile în care Eminescu s-a manifestat ca folclorist (de la culegerea de teren pînă la valorificarea în poetică și publicistică a folclorului) ; s-a considerat colecția eminesciană de folclor ca una „din cele mai reprezentative ale culturii românești" ; s-a atras atenția asupra extremei fidelități a transcrierilor, făcute de poet direct după povestitor, ca și asupra metodei și concepției științifice, cu totul moderne, pe care Eminescu le-a aplicat și declarat în problemele cercetării folclorului. Eminescu avea opinii originale (inclusiv științifice), era la curent cu tot ce se vehicula în materie de folcloristică și, în acest domeniu, a făcut operă de pionierat. Vorbitorul a conchis de aceea că Eminescu trebuie considerat ca *folclorist integral*. (*Marin Marian*)

• **CÎNTECUL ZORILOR ȘI BRADULUI**. Într-o dare de seamă, apărută în „Ramuri" (nr. 7, 1989), cu titlul *Cîntecul zorilor și bradului — o monumentală antologie folclorică*, Ianca Staicovici face mai întîi un meritat elogiu folcloriștilor care realizează „Colecția națională de folclor", din care face parte și lucrarea semnată de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu : „Formați direct sau prin tradiție la școala lui Constantin Brăiloiu — cel ce a pus bazele Arhivei Naționale de Folclor în 1928 — etnomuzicolog cu aură de geniu, acești prea puțin cunoscuți cercetători în spațiul cultural curent adună..., pe largi spații temporale, valorile de neprețuit ale folclorului muzical, construind, atunci cînd simt că decantarea este posibilă, adevărate piramide ale spiritualității românești". Dintre calitățile de seamă ale cărții, autoarea recenziei semnalează între altele : „Acribia cu care este edificată lucrarea impresionează : nenumărate tabele și indici se întrepătrund și se corelează, reprezentînd, la nivel matematic aproape, varietatea unui cîntec în funcție de zona geografică, de informator, de diferența în timp în care s-a revenit asupra acelorași zone, revelînd tulburătoare concluzii asupra continuității și perenității genului. Aparent arid, acest aparat științific ce precede culegerea propriu-zisă constituie o adevărată lecție de istorie". Concluzia recenziei este că lucrarea prezentată este „profundă și unică exegeză, model de cercetare nu numai în domeniu". (*I.D.*)

• **NICOLAE IORGA ȘI ȘCOALA SOCIOLOGICĂ DE LA BUCUREȘTI**. Sînt cunoscute pozițiile teoretice deosebite ale lui D. Gusti și N. Iorga și polemica dintre ei. Mai puțin însă sau chiar deloc a fost relevat rolul operei lui N. Iorga în formarea cercetătorilor din cercul lui D. Gusti. Acest aspect își propune să-l evidențieze profesorul H. H. Stahl în două articole tipărite în „Vatra" (Tîrgu Mureș), numerele 217 și 218 din aprilie și, respectiv, mai 1989. Ideea de bază a studiului este că „în dezvoltarea «Școlii de sociologie românească», creată de Dimitrie Gusti, Nicolae Iorga a avut o înrîurire atît de puternică încît se cuvine a fi socotit drept unul din marii ei învățători". (*I.D.*)

https://biblioteca-digitala.ro

G. CĂLINESCU ȘI FOLCLORUL

GEORGE MUNTEAN

Trebuie spus din capul locului că G. Călinescu n-a fost și nici n-a dorit să fie un folclorist specializat. L-a interesat însă domeniul culturii populare ca parte integrantă a celei generale, ca sursă și suport al celei moderne, ca manifestare a forței creatoare a maselor anonime în ansamblu și a neamului românesc cu precădere. Fiind vorba de o personalitate excepțională, e firesc să ne intereseze această latură a activității lui, cu atît mai mult cu cît a dat cîteva lucrări importante pe tărîmul în cauză, iar unele scrieri ale sale sînt cel puțin tangente la folclor. Dacă avem în vedere tensiunea către tradiția clasicistă a spiritului său, în sensul înalt al cuvîntului, surprindem și unul dintre temeiurile de bază ale interesului lui pentru folclor, cu deosebire pentru paremiologie și basm, „care au valoarea clasicilor, un moralist poate medita cu mult folos asupra lor", cum a făcut el însuși în mai multe rînduri. Tot ca un clasic, Călinescu se amuza uneori, cu deosebire în anii lui din urmă, cu exagerări pe care, cine nu l-ar fi cunoscut cît de cît, le putea lua drept semne de pură megalomanie sau chiar mai rău (deși, măcar cîteodată, bătaia lor era mult mai lungă !), ceea ce îl distra și mîhnea totodată, împrejurări de o astfel de natură făcînd din el și un personaj semilegendar, folcloric, într-anume sens. Așa, spre a șoca vreun obtuz sau conformist, ori pentru a-și manifesta dezacordul cu deciziile pripite ale unuia sau altuia din cei cu care venea în contact, exclama uneori, între altele, gustîndu-și impenetrabil efectele, că el este Institutul însuși sau că reprezintă prin sine toate organizațiile ce funcționau acolo, indiferent de importanța sau natura lor. I se putea citi pe față, în asemenea momente, mica bucurie a punerii în încurcătură, dar și eventuala iritare de a nu fi fost înțeles cum trebuie, peste care plutea totuși încîntarea că gluma lui va fi „interpretată", întrucît, cum afirma adesea, „eu n-am viață particulară" (și, într-adevăr, cam totul i se știa). Evident, se găseau (și se mai găsesc și astăzi) destui care îi luau asemenea vorbe „în serios", adică *ad litteram*, crezîndu-l numai un infatuat, ori un mic dictator, chiar un vînător de glorie ieftină sau pozînd în „infidel" față de munca socială în care se angajase, și care-i amărau, nu o dată, zilele. De unde multa și productiva hagiografie în jurul lui, ca și într-al altora, care ar putea face cîndva obiectul unui studiu de sociologie literară sau privind devenirea mentalităților.

Acesta ar fi unul dintre subtextele enormităților cu care i-a înspăimîntat pe unii, i-a contrariat sau i-a lăsat interzișii pe alții dintre contemporani. Firește, nu va fi singurul, însă e dintre cele mai neglijate și pulverizate (cum se pretează, de altfel) în superficială anecdotică (care nu-i displăcea cu totul, ades chiar cultivînd-o cu bună știință, fie și pe seama lui). Însă, dincolo de aceste dedesubturi demonstrative ori cu nu todeauna

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 419—430, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

inofensive „pile", el știa că opera reprezintă măsura lui exactă, încît automegaloscopia ce și-o îngăduia uneori îl interesa mai puțin ce forme ia în capul unora sau dacă îl prinde, cum se întîmpla, chiar pe el în mrejele ei.

Circulă, între altele, anecdota că negînd o dată totul și chiar întrecîndu-se întrucîtva, pedagogic, cu gluma, în materie de folclor, cum făcuse și în alte contexte, s-a văzut constrîns, spre a le face, totuși, specialiștilor „demonstrația", să promită a scrie un studiu, din care ar fi ieșit, în cele din urmă, nici mai mult nici mai puțin decît solida *Estetica basmului*. Va fi sau nu așa, n-are mare importanță. Cert este că scrierea a presupus o mare energie și e prea gravă în datele ei fundamentale pentru a fi pusă doar pe seama unei anecdote. Dar, în definitiv, în artă nu impulsul inițial contează, ci rezultatul. Iar pentru atingerea lui, terenul fusese pregătit îndelung, probabil nu atît cu vreo intenție practică anume, ci mai mult spre a se clarifica asupra unui domeniu decisiv al culturii și mai ales al istoriei acesteia, cu deosebire cînd e vorba de cea românească. Căci afirmații și constatări oarecum ocazionale referitoare la folclor întîlnim la el relativ de timpuriu, și, dacă încercăm să le cuprindem, observăm că de-a lungul anilor acestea n-au fost puține și oarecari, însă, date fiind celelalte prodigioase manifestări ale sale, firul lor a trecut ca și neobservat, părînd a izbucni, viguros, dar aparent cam din senin, abia în ultimii săi ani.

Încă de prin 1927—1928, cînd începe a se manifesta mai intens în publicistică, Călinescu face observații și emite opinii care atestă cuprinderea subtextuală în cadrul culturii noastre a ansamblului celei populare. De asemenea, raportările pe care le face accidental la țăran, la viața satului românesc etc., cînd scrie despre cărțile inspirate din acest mediu, converg aceleiași direcții. Evident, cunoștințele lui, atunci și, într-o măsură, și mai tîrziu, nu erau ale unui specialist erudit în cultura și literatura populară (nici n-a pretins vreodată cu seriozitate că ar fi !), însă, atîtea cîte erau, constituiau piloni solizi pe care să-și întemeieze intuițiile generale și să poată face raportările cuvenite, cînd referea despre lucrări tangente la domeniu, ori îl integra pe acesta culturii și literaturii în ansamblu. Așa, scriind despre *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu, el nota că „*Mioriția* ca producțiune poetică nu este instrucția literară a unui omor. Ea e o poemă a vieții pastorale privite în absolut. Acolo sînt turme, cîini, ciobani, întîlniri, în virtutea transhumanței, a păstorilor dintr-o parte și alta a munților ... Esența baladei stă în trecerea de la tăcerea vie la tăcerea moartă" („Adevărul literar și artistic", 29.VIII.1937). Astfel de referiri sînt destule în scrisul său, pînă la a da chiar putința întocmirii unei instructive culegeri speciale, indicînd nivelul de la care privea el aceste fenomene.

Scriind *Viața lui Mihai Eminescu*, urmată de cele cinci volume privind *Opera* marelui poet, Călinescu a trebuit să intre ceva mai adînc în acest sector, pentru a-l urmări pe Eminescu în fomația și preferințele sale și a-l situa complex și convingător pe scara valorilor. Imediat va veni *Viața lui Ion Creangă*, pentru a cărei înțelegere și scriere este de trebuință mai mult decît *oarecare* cunoaștere a culturii populare, concomitentă cu o excepțională aptitudine de plasare a acesteia în ansamblul celei generale, căci mai ales acesta din urmă este unghiul din care valorifică el folclorul, evidențiindu-i astfel necontenita osmoză cu restul culturii noastre, și

https://biblioteca-digitala.ro

mai puțin, și doar de la caz la caz, notele-i diferențiatoare, pe care le socotea întrucîtva ca date în chip aproape aprioric (de unde zădărnicia pe care o vedea în a le tot discuta). De notat că propozițiile scrise în respectivele exegeze și-au păstrat valabilitatea generală, lucrările speciale apărute între timp adîncind diverse aspecte ori nuanțînd altele și relevînd conexiuni care pe el nu l-au interesat atunci.

Dar cel care în studiul despre Tudor Arghezi, publicat în 1939, în colecția „Jurnalului literar", spunea că pentru a înțelege poezia aceluia „trebuie să ai vocația miturilor grozave, a viziunilor cosmice", cunoscuse măcar întrucîtva folclorul și în chip direct, de la sursă, prin mama sa, care provenea din satul Zăvideni de lîngă Olt, remarcabilă povestitoare, deținătoare, se pare, a unui repertoriu variat. De la această Marița, cu care semăna, se zice, la înfățișare și, oarecum, temperamental, a putut dobîndi Călinescu o atare zestre. Pricepută, ca mai toate femeile de condiția sa, la ghicit și descîntat (vezi și rubrica *ocultism* din „Jurnalul literar"), cu o vorbire intens colorată parimistic, ea și-a putut împlini cele aduse din satul din care fugise de timpuriu cu date ale folclorului urban și ale obiceiurilor de mahala bucureșteană, botoșăneană și ieșeană, pe unde umblase, cu superstiții și obiceiuri similifolclorice, caracteristice vechii mici burghezii românești, pe care i le va fi trecut în parte fiului (unele vor fi presărate, între altele, în manualele școlare pentru clasele I—IV de liceu, pe care le-a publicat în 1947).

O altă împrejurare de viață care l-a putut pune în relații directe cu folclorul, luat în sens general, va fi fost căsătoria. În urma acesteia mai ales, a început a frecventa satele din zona Sibiului, prin care soția avea diverse rude. Cîteva veri la rînd colindă amîndoi așezările de pe acolo, poposind la neamuri și cunoscuți (a și scris sau transcris prin acele locuri părți din *Viața lui Mihai Eminescu* și din *Enigma Otiliei* etc.), de unde ochiul său treaz va fi reținut destule lucruri întrînd în albia ce-o urmărim. Sînt și alte mărturii în acest sens. Între ele, sugestiva lui colecție de ceramică ardelenească, din care se detașează o serie de admirabile căni și ulcioare și cîteva farfurii în care știa să citească, printre forme și culori, darul expresivității respectivilor olari.

Cît de departe putea el merge pe o asemenea pistă mi-a fost dat să văd într-o împrejurare pe care am mai evocat-o. Mă trimisese în ianuarie 1964 la Dumbrăveni și Ipotești să-i aduc niște imagini fotografice noi pentru ediția a IV-a a *Vieții lui Mihai Eminescu*. Prins de viscol, am întîrziat cîteva zile la Suceava și acasă, la Bilca Rădăuților. La întoarcere, l-am găsit alarmat că nu mai vin, dar s-a potolit îndată văzîndu-mă întreg și s-a bucurat aproape copilărește cînd i-am întins, printre fotografiile aduse, o ulcică neagră de la Marginea și o strachină imitînd ceramica de Kuty (Cuturi, cum zic țăranii mai vîrstnici de pe valea Sucevei). Țintuit de boală în pat, profesorul alerga cu ochii de la una la alta, cerea cîte un album pentru compararea noilor obiecte cu altele vechi, solicita să-i fie așezate în diferite colțuri ale dormitorului, pe pereți și pe mobilă alături de alte piese similare, vorbea de costoboci și *Tablete din țara de Kuty*, asocia pe Sfîntul Gheorghe din strachină cu Gheorghe Eminovici, privea o fotografie a Ipoteștilor sub zăpadă și amintea de vocația boreală a poetului, ce trecuse și crescuse pe meleagurile Țării de Sus, arunca o punte între vechiul port în alb și negru al bucovinenilor, ceramica neagră

https://biblioteca-digitala.ro

de la Marginea (ca reprezentînd o culoare absolută) și tentația absolutului la Eminescu, mă zorea să-mi beau cafeaua ca să arunce un ochi asupra zaţului, fixa verdele de pe strachină și-l alătura de cel de la mănăstirea Sucevița, schița reperele unei călătorii în partea locului, în vara următoare, sfîrșind prin a promite un scurt eseu despre toate acestea și altele și prin a cere să i se bată un cui în perete pentru a agăța strachina adusă. Apoi l-a absorbit cu totul un document referitor la Gheorghe Eminovici, pe care i-l adusesem de la Suceava și la care face o aluzie în ediția amintită a *Vieții lui Mihai Eminescu*.

Toate aceste fantazări ale lui stăteau pe un fond de informaţie *asimilată*, în domeniile pe care, în elanurile-i unificatoare și disociatoare, Călinescu le *călca* (și, rar, *încălca* expresiv). Acesta era și punctul în care el se despărţea de specialiști, inclusiv de cei în folclor, pe care-i lăsa în urmă prin „fantazia" lui integratoare de cunoștinţe. Cît erau acestea de întinse în genere stă mărturie opera și activitatea lui, cît cuprindea el din folclor știe oricine i-a citit studiile dedicate acestuia sau, măcar, l-a auzit discutînd despre respectivul domeniu în ședinţele de lucru de la Institut, în cele din timpul elaborării volumului întîi din tratatul de *Istorie a literaturii române* și în care, în prima parte, se dă o sinteză asupra literaturii noastre populare, sinteză încheiată de unica la noi și, poate, nu numai, *Artă literară în folclor*, scrisă de dînsul. (Începutul studiului, intitulat *Confuzii*, a apărut în „Contemporanul" din 1.XII.1961, ca replică la un articol al lui Gheorghe Vrabie din „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", în care, afirmînd că „folclorul literar intră cu un aspect în etnografie, așa precum producția literară și artistică intră în istoria generală la mișcarea culturală", și, războindu-se cu promovatorii „frumosului folcloric", ai sincretismului absolutizant etc., scrie răspicat că „pentru toate fenomenele de creaţie, privite ca atare, nu există decît o singură estetică. Urîtul nu devine frumos, fie și funcţional"). De altfel, întregul volum a fost citit în final de Călinescu, de ale cărui observaţii și îndrumări generale s-a ţinut seamă în parte și în alcătuirea respectivei secţiuni din tratat, profesorul neterorizînd pe nimeni cu opiniile sale, dar bucurîndu-se cînd acestea întruneau adeziunea altora.

Personal, am mai avut cîteva prilejuri pentru a-l urmări în direcţia informaţiei, dacă nu și a atitudinii sale asupra folclorului. Prin 1960, la sfîrșit, m-a chemat și mi-a sugerat să fac investigaţii privind aria de răspîndire a motivului Belfagor (adică dracul păcălit de femeie) în literatura populară și cultă a lumii. Punctul de plecare îl constituia un manuscris de la Biblioteca Academiei, pe care el îl parcursese cîndva și în care era transcrisă o astfel de poveste. Motivul îl interesa în vederea unui posibil studiu mai amplu despre I. L. Caragiale, al cărui *Kir Ianulea* este bazat, prin Machiavelli, pe el. Ar fi vrut, de aceea, o bibliografie cît mai amplă, gîndul lui, aruncat atunci în treacăt, fiind, între altele, și acela de a scrie o probabilă carte despre Caragiale (cele existente neplăcîndu-i în totul !), pe care s-o alinieze, eventual, seriei sale despre marii scriitori sau celei dedicate istoriei literaturii române în monografii, la care visa (prin deceniul patru mai meditase la o asemenea monografie). „Discuţia" a durat vreun ceas, în care mi-a ţinut, fără a face vreo aluzie la comparatism, o veritabilă prelegere despre confluenţe, influenţe și paralelisme, despre posibilitatea generării în mai multe puncte a aceluiași motiv, despre

https://biblioteca-digitala.ro

chipul cum scriitorii apelează la folclor, după care m-a trimis să extrag datele cuvenite.

Surpriza a fost să constat că destul de multe din titlurile cu care am umplut vreo 30 de pagini îi trecuseră pe sub ochi. Semnele lui de lectură (pe care începusem să le cunosc cît de cît) — cîte un cuvînt aruncat peste pagini, frînturi de fraze, scurte verdicte, îndreptări spontane de erori tipografice (care-l oripilau) etc. — erau indicii că respectivele cărți îl interesaseră cîndva. Mai tîrziu i-am prezentat — după cîteva scurte reprize informative în timpul scurs de la începutul lucrării — o dare de seamă într-o ședință a Institutului, după care mi-a cerut respectivele foi, surîzînd și bătîndu-mă, medieval, cu ele făcute sul, pe umăr (în tonul epocii de circulație intensă a motivului) și lucrurile s-au încheiat, pentru mine, aici. După moartea lui, am găsit o parte din foi, rătăcite. Mi-au atras atenția cîteva semne ale sale, exact în dreptul cărților pe care nu le știa, cum îmi dădusem seama, cînd i-am prezentat bibliografia.

Într-o vreme s-a gîndit că ar fi interesante sondaje folclorice realizate în localitățile din care proveneau o seamă de scriitori, credința lui fiind că ceva din atmosfera vieții populare a respectivelor locuri trebuie să se fi infuzat în opera scriitorilor originari de acolo (cîteva sugestii generale se pot depista în capitolele despre Creangă, Slavici, Goga, Rebreanu și alții, din *Istoria literaturii române*...). Țin minte o asemenea investigare, efectuată la Plătărești, lîngă București, de unde se trăgea criticul Mihail Dragomirescu, fostul său profesor, și alta la Dideștii Teleormanului, de care e legat Gala Galaction. Mare lucru n-a rezultat (din Didești publicînd, totuși, Gheorghe Vrabie cîteva texte), dar intenția lui este de luat în seamă în continuare, în cuprinderea mai complexă a operei și existenței unor scriitori, a chipului în care este valorificată creația populară în cea cultă.

Un alt experiment pus la calé de el a fost acela de a culege folclor în circumscripția lui electorală (Corbeanca, Săftica și altele de lîngă București). N-am putut înregistra decît piese vehiculate la radio, televizor sau pe discuri; întîi a fost contrariat, dar apoi a înțeles că asta e în general realitatea în suburbiile bucureștene și a sistat pierderea de vreme. Însă „proba terenului" se făcuse și anume încheieri se puteau trage, cu prudența necesară, evident.

Prin martie 1962 (cînd inițiia, la Institut, și efemerul Muzeu de Istorie Literară și Folclor, cu piese donate de el sau achiziționate) publica un „optimist" despre *Dans, joc și balet*, în care definea jocul ca „mai mult sau mai puțin hieratic, și, deși nu staționar, totuși încet evolutiv. Văzut de un spectator, constituie o reprezentație plină de semnificație, o imagine a vieții populare. Gesturile celor doi dintr-o pereche sînt un limbaj, o logodnă posibilă, mișcarea tuturor — un tablou etnografic. Aici invenția personală e îndată contrariată de ordinea colectivului, jocul nu e un amuzament, ci o solemnitate festivă". Și adăuga, ca o reacție la stricarea lui, pe care o constatase cu prilejul unor spectacole festive și al unor emisiuni televizate, că „jocul popular este un prilej ceremonial de întîlnire", unii comițînd „eroarea de a sistematiza astfel jocul popular, încît să-i dea o idee-program de natură spectacular-artistică, nu ceremonial-folclorică, fac greșeala, într-un cuvînt, de a baletiza jocul etnografic. Un fel de maestru

https://biblioteca-digitala.ro

de balet pune accentele sale coregrafice și, în loc să ne trezim la horă, ne aflăm la un teatru de balet mediocru".

Cît privește manifestările în general populare, acestea l-au interesat încă de tînăr, efortul lui mergînd în direcția însumării lor unui punct de vedere general, citirii în chip „tipologic", cum se întîmplă, spre a da un exemplu, într-un articol cu impresii din Banat, publicat în „Viața literară" din 11.V.1929, unde, oprindu-se asupra manifestărilor corale bănățene, pe care le urmărise, nota, între altele : „corul este prin excelență forma muzicală a legămîntului între indivizii însuflețiți de aceleași simțiri", observație ce atestă din nou aptitudinea lui de a istovi faptul brut, reținîndu-i esențele pe care le întrupează.

Revenind la peregrinările sale din tinerețe prin satele ardelenești (ca elev, umblase și prin cele ilfovene, prin care profesorul său de muzică îi purta cu corul ce-l înjghebase cu ei), e de reținut și faptul că tot de pe atunci începe a-și constitui și colecția de icoane pe sticlă, îmbogățită cu vremea. Acestea l-au uimit într-atît, încît a ilustrat cu cîteva un număr din „Adevărul literar și artistic" (19.IX.1937), însoțindu-le de un comentariu, intitulat *Icoane pe glajă*, printre primele de acest fel la noi. Acolo preciza, între altele, că „valoarea icoanei pe glajă vine din naivitate și rusticitate" și că „meritul lor artistic este o chestiune de întîmplare și trebuie căutat". „De aceea o culegere artistică de icoane pe glajă presupune o căutare atentă, fără entuziasme principiale și prin persoane de gust", spre a le găsi pe cele cu „personalitate stilistică", pe el impresionîndu-l, alături de patetismul în chip grotesc, de imaginația fabuloasă, amintind basmele, „naivitatea cu care se amestecă în formele canonice ale pictorului, imagini din observația lui personală". O *Fecioară*, pe care o reproducea în revistă, îl surprinsese „prin eleganța italienească cu care vălul și coroana se ridică în chip de turn asupra capului", prin „armonia combinației de roșu și verde", ceea ce făcea ca „efectul coloristic" să fie „fastuos". Demonul artistic din el îl împinsese la copierea pe carton a respectivei icoane. Călinescu era tare mîndru, de altfel, de picturile lui pe sticlă (în culori preparate după o rețetă proprie), pe care le alterna din cînd în cînd pe peretele exterior al casei de la stradă, ori deasupra ușii de la intrarea celei din curte. Căci, o altă explicație a „ciudățeniilor" lui din ultimii ani ar putea fi căutată în faptul că, ajuns la independență materială și la un prestigiu bine consolidat, el își retrăia ipotetic și mai ales își împlinea, paralel cu apogeul maturității, visuri și nostalgii ale nu tocmai agreabilei și nici îmbelșugatei lui copilării și adolescențe, care șocau și mai tare pe cine nu intuia acest posibil suport al unora dintre ele. Bunăoară, în vacanțe, la mare, făcea zmeie copiilor și se abandona alături de ei jocului cu ele, culegea, tot pe acolo, împreună cu specialiștii din Institut, folclor al copiilor, intrînd în jocurile lor, spre a-i provoca și a se uita o clipă pe sine, în excursii se juca de-a hoții și vardiștii cu membrii Institutului înarmați cu pistoale de la moși (o dată l-am surprins examinînd cu vie curiozitate o vitrină cu jucării), iar casa lui devenise tot mai plină de păpuși. Voința lui de totalitate și marea-i mobilitate spirituală puteau fi surprinse, sporadic, și pe acest teren, concretizîndu-se efectiv și durabil doar în cîteva cazuri. Însă plurivalența personalității sale poate fi dedusă și printr-o astfel de abordare.

https://biblioteca-digitala.ro

Spectacolele-divertisment pe care le organiza cu noi în fiecare ajun de Crăciun cuprindeau aproape de fiecare dată și o piesă de inspirație folclorică (axată pe un motiv de circulație universală), profesorul conferind astfel reprezentației o notă de autohtonitate, dar rechemînd, probabil, la modul buf, și unele scene văzute sau auzite de el în copilărie.

Cît privește universalitatea motivelor pe care se bazează, e suficient a spune aici că *Basmul cu minciunile* amintește de cel al dobîndirii lucrului dorit printr-o „întrecere" în istețime a adversarilor și de altul, al aluziilor simbolice, că *Fluturele* crește din motivul fetei care află în ce stă puterea zmeului spre a-l ucide, că *Brezaia* e expresia fecundității magico-simpatetice, *Crăiasa fără cusur* parafrazînd motivul copilului năzdrăvan ce-și întîrzie nașterea spre a obține anume avantaje etc., după cum *Irod împărat* și *Soarele și luna* trimit prin chiar titlul lor la două motive de largă circulație. Și atari raportări la universalitate prin folclor vom mai întîlni la Călinescu adesea, mai ales că, alături de partea anecdotică, de atmosferă, de relațiile sale cu acesta, există o alta în opera și activitatea lui asupra căreia, fără a stărui în amănunt, se cuvine a adăuga cîteva fraze.

Astfel, ținînd seama de confluențele, coincidențele și paralelismele (uneori confruntările) în care e studiată cultura populară în ansamblul operei lui G. Călinescu, e de făcut și constatarea că numai programatic, prin interesul său de gînditor asupra culturii, de exeget și teoretician al acesteia, într-o anumită măsură ca estetician și publicist, merge el către o astfel de deschidere, istoricul literar și mai ales scriitorul stăruind mai cu seamă asupra laturii *literare* a folclorului, unde e de semnalat, în ce-l privește, și o anume evoluție de la interesul pentru lirică (cercetată mai statornic în tinerețe, dar neabandonată nici mai apoi, ci numai „concurată" de alte categorii), spre speciile scurte (ghicitori, anecdote, proverbe etc.) și apoi spre epica în versuri (balada) și proză (povestea și basmul). Sigur, tabloul se cuvine gîndit în mișcare, întrucît numai conturul lui general e relativ apropiat de cum va fi fost în realitate, în interior accentele reliefului fiind mereu reaproximabile. Cît privește alte aspecte ale spiritualității și artei populare, acolo e greu a fixa o linie evolutivă (dacă nu confundăm evoluția cu fireștile adaosuri aduse de vîrstă și experiență), Călinescu acumulînd din ele nu atît în vederea edificării în detaliu ori pentru a-și întemeia un punct de vedere global numai asupra acestui domeniu, cît, mai curînd, spre a-l putea integra viziunii sale asupra existenței și culturii și, eventual, a-l traversa vreodată fără dificultăți. Tot în timp, e de semnalat și o trecere de la reperele teoretice generale (deductibile din scrierile amintite, dintr-o serie de articole asupra culturii și limbii și, bineînțeles, din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, unde ne întîmpină, îndeosebi în paragraful intitulat, oarecum impropriu, *miturile*, întîia înfățișare convergentă a punctului său de vedere asupra folclorului), la preocupări de folclorist și, paralel (dar, e de presupus că nu și deliberat, ci mai curînd prin simplă cuprindere și inevitabilul contact cu matca statorniciilor noastre), la o adîncire a relațiilor dintre opera lui literară și anume motive populare. Dacă în *Istoria literaturii* ... sintetiza patru „mituri" fundamentale ce au stat sau pot sta în atenția scriitorului român (cel, de fapt, aproape inexistent ca mit — ca și cele următoare întrucîtva — decît strict convențional, ci doar ca tradiție difuză, repotențată de intelectuali, al lui *Traian și Decebal*, sim-

https://biblioteca-digitala.ro

bolizînd geneza poporului român; al *Mioriței*, încifrînd existența noastră patriarhală; al *Meșterului Manole*, ca expresie a construcției, a fidelității conjugale, a jertfei și a reacției noastre estetice; în fine, „mitul" *Sburătorului*, figurînd erosul național) și se arăta mirat de puținul apel la motive universale, adică, în fapt, cosmogonice, precum cel, reluat și de el ca divertisment într-una din piesele tîrzii, al *Soarelui și lunii* și altele similare — ulterior perspectiva se va lărgi și completa, terminologia fiind și ea mai suplu și adecvat manevrată, mai ales după înființarea Institutului de Istorie Literară și Folclor, în cadrul căruia s-au inițiat și realizat, în parte sub conducerea lui, o seamă de lucrări, precum *Antologia literaturii populare românești*, un manual de folclor, o serie de studii monografice privind autori, genuri și specii, el însuși dînd în acest context lucrări ca *Estetica basmului*, *Folclorul la „Convorbiri literare"* (rămasă neisprăvită și publicată postum de Mihai Novicov, dar nu mai puțin edificatoare), *Arta literară în folclor* și altele mai mult sau mai puțin ocazionale. Între altele, un articol din „Națiunea" din 21.VI.1948, în care comentează cîteva cîntece populare reflectînd mentalitatea țărănească de după 1848, altul din „Flacăra" (15.III.1951), în care publică nouă texte ce „înfățișează un popor exploatat, care-și exprimă suferințele și aspirațiile către libertate, cu o mare putere artistică" și încă unul, intitulat *Geniul poporului* („Contemporanul", 23.XI.1957), din care e de reținut afirmația că „marea literatură națională nu se poate întemeia decît consultînd geniul poporului, exprimat în literatura și arta populară".

Ca și mai înainte, însă mai argumentat de astă dată și mai ferm, și mai ales mai comprehensiv, bazat pe o cunoaștere mult mai amplă și pe o experiență cuprinzătoare, Călinescu va propune, întocmai ca și asupra literaturii culte, un punct de vedere preponderent estetic în aprecierea folclorului, prin care nu exclude celelalte note ale sale, ci doar le subordonează. De aici îndîrjirea lui (în cele din urmă fără obiect) împotriva unor improvizați sau scoși din circulație teoreticieni (fără aderenți serioși) ai „frumosului folcloric" pur, a celor înglodați într-un soi de sincretism exclusivist, în fine, în contra oscilanților și lipsiților de gust, a fetișizanților, dar și a detractorilor „artei literare în folclor".

Estetica basmului, calificată de el o dată drept exercițiu al spiritului pe un alt material (cum afirma cam de cîte ori schimba domeniul investigat; vezi cazul *Cărții nunții* și al *Impresiilor asupra literaturii spaniole*, înfățișate tot ca exerciții și recreații), începe cu observația capitală și aparent la îndemîna oricui — însă greu admisă de unii — că „basmul este o operă de creație literară, cu o geneză specială, de oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă ci și obligatorie, din ea decurgînd atît adevăruri estetice, cît și observații de ordin structural folcloric. Un studiu de folclor, care nu e în esență o analiză literară (bineînțeles supusă la obiectul specific), nu poate fi bun". Același lucru despre poezie, unde încrîncenările celor ce văd folclorul numai ca „disciplină autonomă" sînt încă mai tranșante (fapt explicabil și prin aceea că izvorăsc dintr-o neînțelegere funciară și generală a acesteia, cuplată cu un soi de refugiu asigurat dinainte în cea populară, mai puțin și efemer examinată de pricepătorii ei în latura cultă). Citim în *Arta literară în folclor*: „Toate mijloacele specifice poeziei (rima, metafora, descripția fantastică a realului,

https://biblioteca-digitala.ro

culoarea, muzica poetică) sînt duse în poezia populară la o maximă finețe". Și mai departe ; „Toate aceste rațiuni fac ca, privite dinspre partea verbală, cîntecele populare să fie «poezii», pasibile de critica literară, suficiente în sine". Iar exemplele, după discriminările și nuanțele specifice vieții folclorice pe care le introduce, abundă, susținînd punctul său de vedere.

Înălțat într-un asemenea punct al investigației, Călinescu a putut închega, cu experiența, gustul, darul surprinderii esențialului și al caracterizării lui expresive (adică exacte), pe care-l evidențiase în domeniul criticii și istoriei literare, cele două studii asupra folclorului (*Estetica basmului* și *Arta literară în folclor*), alături de alte cîteva articole de mai mică întindere, dar tot așa de importante principial ca și ele, pentru manifestările lui de folclorist, ca și pentru evoluția disciplinei în sine. (Vezi, încă, *Cinci povestitori contemporani* și *Ideea de clasă în basm*, în „Contemporanul" din 14.III și 24.X.1958, *Probleme ale folclorului*, în „Contemporanul" din 6.IV.1961 și, măcar, *Teoria folclorului ca întoarcere în sălbăticie*, în „Contemporanul" din 17.XI.1961.) A propus, astfel, un punct de vedere fecund asupra artei literare populare și, prin extensie, asupra celei a poporului în general, cu care poți să nu fii în acord pînă la capăt și în detalii, dar care nu poate fi nicicînd neglijat, după demonstrarea în concret a validității lui.

Dar *Estetica basmului* și alte încercări ale sale din ultimii ani în domeniul folcloristicii au mai avut și alt fel de ținte. Prin aceasta din urmă, de pildă, el atrăgea în chip indirect atenția și asupra altor posibilități și căi ale prozei decît realismul cam plat ce se prelingea acaparator în epocă. Folclorul fiind oarecum mai la periferia atenției unor cerberi de circumstanță ai realismului amintit, Călinescu a intuit o cale propice de a exemplifica felurite moduri posibile ale prozei și de a-i familiariza de la distanță pe unii cu datele ei. Încît, plasată în context, lucrarea are și un indubitabil sens polemic. De asemenea, cartea aceasta — care nu numai sub unghiul strict al specialității evidențiază puncte controversabile (unele reliefate cu finețe de Paul Georgescu în recenzia culeasă și dezvoltată în volumul *Polivalența necesară*, EPL, 1967, p. 161 — 185), între care ignorarea deosebirii dintre basm și poveste nu-i cea din urmă și naște destule dificultăți în însumarea materiei — poate fi privită și ca o caracterologie *sui generis*, un soi de labruyèriadă românească, cu un farmec nicicînd istovit (a se vedea și cele scrise mai recent de Eugen Simion despre ea). Este un teren pe care prozatorul și eseistul, criticul și istoricul, arhivistul din *Alcuni missionari* ... și pasionatul de amănunt din *Istoria literaturii* ... se întîlnesc, dînd o descriere greu de parcurs, pentru cine-i dornic de planări spectaculoase (de care Călinescu era, cum se știe, în stare pe orice teren), dar grea nu o dată și de înțelesuri, cum la noi, și poate nu numai la noi, nu se mai întîlnesc pe acest tărîm. Evident, informația autorului nu-i cea mai la zi cu putință atunci, ba ai uneori impresia unor ignorări programatice și chiar ușor infatuate, dar, dincolo de lacunele lui în ce privește cuprinderea domeniului și a teoriilor mai noi despre el (știa foarte puțin și, în unele cazuri, deloc despre încercările de interpretare de după al doilea război mondial, spre exemplu), biruie o viziune de ansamblu și o putere de arhitecturare nemaiîntîlnite în acest sector. Este una din liniile ce unesc *Estetica basmului* cu *Istoria literaturii române*...

https://biblioteca-digitala.ro

Călinescu e primul care clasifică și învinge semnificativ (adesea cu curioase maliții, dacă pierdem din vedere amintitul sens polemic al scrierii) șabloanele și rigiditățile basmului (și basmologilor), enorma varietate a acestor produse, constrîngîndu-le la ordine și claritate, la a se *înfățișa* într-un chip coerent și expresiv, adică pe cît posibil epuizator de înțelesuri. Cartea a ieșit și dintr-o irezistibilă poftă de petrecere, ironia, aptitudinea mimetică superioară (cum e ades cazul cu tonul didactic sau cel descriptiv), probarea în toată legea a uniformei de folclorist etc., dîndu-i o varietate a timbrului, o strălucire patinată, pe care e greu să n-o observi și degusti. Clasic prin tensiune, Călinescu a simțit nevoia de ordine, și atunci, secondat de cîțiva colaboratori, a procedat la adunarea materialului și la gruparea lui după criterii personale, propunîndu-se o tipologie în care *estetica* se implică organic. Căci, altfel, de-ar căuta-o explicit, în fraze, paragrafe și principii subliniate expres, cine umblă după atari bucurii nu va fi prea satisfăcut și nu numai în acest sector al activității setosului de concretizare scriitor. E cum ai citi opera lui Sadoveanu în nădejdea că vei întîlni pagini de filozofie discursivă, care să-ți demonstreze nemijlocit că acesta e un mare gînditor. Aici, poate mai mult ca în alte scrieri, partea de teorie este topită și resorbită pînă-ntr-atît în materia înfățișată, încît, deși avem de-a face cu o carte scrisă de *critic*, ea *pare* mai zgîrcită în expuneri teoretice decît, să zicem, romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Însă, dacă parcurgem cu atenție paginile, observăm că multe din ideile vehiculate în *Estetica basmului* se regăsesc și la cercetătorii contemporani lui sau la cei mai noi ai domeniului (de care, de unii, probabil că el n-auzise), aceștia din urmă, mai ales, completîndu-le, reverificîndu-le și îmbogățindu-le cu nuanțe noi, dar menținîndu-le sub ochi. E unul dintre reperele soliditătii acestei sinteze.

Dacă urmărim în continuare chipul în care cercetările și studiile lui luminau deopotrivă domeniile respective (în cazul de față cel al folclorului), dar și epoca în care au fost scrise, fapt ce le evidențiază mai din plin și amintitul sens polemic, vom constata că, de pildă, lucrarea privind *Folclorul la „Convorbiri literare"* înlesnea în epocă (a fost înscrisă în planul de cercetare al Institutlui pe 1956 și scrisă prin 1958) să se atragă atenția asupra faptului că scriitori și critici, mentori și oameni politici chiar, care arătau atîta înțelegere literaturii și culturii populare, precum diriguitorii, colaboratorii și membrii de seamă ai „Convorbirilor literare" și ai Junimii, nu puteau fi pe atît de retrograzi pe cît îi credeau unii în vremea cînd Călinescu își alegea acest subiect. Un prim reflex a fost amintitul articol despre *Geniul poporului* (sintagma citată avînd și ea, ca și multe alte încercări ale lui, un sens polemic în epocă, cînd se cam neglijau sursele naționale de inspirație și unele mari valori), în care sînt amintiți A. D. Xenopol, I. Caragiani, Ispirescu, Hasdeu și alții, cei mai mulți din cercul „Convorbirilor", în „Contemporanul" din 27.III.1964 afirmînd că Maiorescu (întocmai ca și el) „considera folclorul mai ales sub aspect artistic, luînd limba poporului ca temei pentru dezvoltarea celei culte și poezia populară ca un model de bună direcțiune în arta poetică". Pe urmă, chiar neterminată cum a rămas, scrierea este o abordare estetică a poeziei populare, indirectă, *in nuce*, Călinescu extrăgînd cu știutu-i gust piese și fragmente de o mare frumusețe. Comentariile directe sînt și aici, ca și în *Estetica basmului*, relativ puține și constituie mai degrabă o serie de prime

https://biblioteca-digitala.ro

reacții în fața materiei decît gînduri duse pînă la capăt. Dar, întrucît cîmpul de referințe e mult mai larg decît cel al poeziei populare propriu-zise din „Convorbiri literare", Călinescu luînd în seamă și studiile despre folclor și etnografie apărute acolo, textele încadrabile celorlalte specii ale literaturii populare, caracterizînd în treacăt activitatea unor folcloriști sau a unor scriitori preocupați de acest domeniu etc., studiul acesta este de neapărată trebuință în cunoașterea ideilor și activității de folclorist a autorului *Vieții și operei lui Ion Creangă*. El s-ar cuveni citit în prelungirea capitolelor închinate epocii marilor clasici în *Istoria literaturii române* ... și a altor scrieri referitoare la respectiva etapă, spre a se vedea mai bine cît era Călinescu de legat chiar afectiv de ea și cît de bun cunoscător al ei a fost. De aceea, cînd i s-a părut că se trece măsura în criticarea unora dintre personalitățile ce-o ilustrează, a recurs la o cale inatacabilă de evidențiere atunci a unora dintre meritele lor. De asemenea, lucrarea ar trebui parcursă înainte de a citi paginile despre *Arta literară în folclor*.

Dar atacurile lui Călinescu prin intermediul folclorului sau al scrierilor în tonul acestuia vizau și alte maladii din epocă sau mai de demult. Așa, bunăoară, tipărirea *Brezaiei* într-o *cronică a optimistului* pare a fi avut ca țel (alături de anume maliții *ad personam*) a atrage atenția asupra excesului de folclorizare, în fond de contrafacere a folclorului, care luase și mai are încă proporții. Încît, fără a exagera, e necesar a vedea uneori și dedesubturile unor raportări ale sale la folclor, pe care îl prețuia într-atît încît, spre a evita reaua lui ordonare în tratatul de istoria literaturii române, a scris amintitul studiu privitor la arta literară a aceluia, cîntecul său de lebădă în ce privește acest domeniu. Preludiul lui e în *Estetica basmului* (din care taie, de altfel, cîteva pagini, reluîndu-le) și în *Folclorul la „Convorbiri literare"*, ca un exercițiu asupra celor mai diverse aspecte ale acestuia.

Chiar în opera literară propriu-zisă și în unele articole dăm peste asemenea recurgeri oarecum strategice la folclor, de pe al cărui teren tirul era mai lesnicios. O seamă de cronici ale mizantropului sînt concepute în stilul poveștii parabolice, al falsului apolog oriental, cîte un pamflet mimează subtil felurite procedee populare, altele se prefac a ilustra un proverb *(Peștele cel mare înghite pe cel mic)*, se constituie ca povești (vezi *Frigmania și Bovenia* și *Frigmania* etc.), ori apucă pe calea ghicitorii, se referă la un tic lexical popular etc., spre a nu mai aminti decît global multele aluzii în treacăt la patrimoniul popular din studii, cronici, eseuri, ori de paralele tinzînd a elucida chestiuni literare mai profunde (articolele despre Alecsandri, Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Rebreanu etc.), implicînd considerații asupra specificului național și popular, asupra relației folclor—literatură cultă etc., ori cele din *Fatalitatea vocației*, *Undine* de De la Motte-Fouqué, *Wilhelm Meister* de Goethe etc. Se vede astfel că, difuz, unda populară e prezentă la Călinescu, fără însă a copleși celelalte elemente ale scrisului său ori a le colora în chip aparte, ci dimpotrivă.

În poezie, mai ales în cea din ultima perioadă sau reluată într-aceasta, dăm, ca și în teatrul său scurt, peste parodii în stil folcloric, unele îngroșate pînă la burlesc și cu aparență de mare seriozitate în ton, dar menite parcă, pe dedesubt, a sublinia îngustimea cu care se făcea împărțirea unor teme în acele vremuri, a reliefa consistența de carton a unor cerințe externe artei, a împinge festivul peste limite, încît uneori se cuvine avut în vedere acordul doar simulat cu felurite formulări restrictive ale

https://biblioteca-digitala.ro

acestui combatant. Există, însă, ca în ciclul *Doina lui Orfeu* și în alte poezii din *Lauda lucrurilor*, apeluri la folclor dintre cele mai substanțiale și convingătoare sub raport artistic, unele scrieri de acest fel integrîndu-se fără stînjeneli în ceea ce numea el la Eminescu „folclor savant" sau „folclor inventat", cum zic unii muzicieni. Căci Călinescu știa să alerge pe clapele pianului, scoțînd uneori sunete curate, ori amestecîndu-le pe acestea cu grație erudită printre tonurile farsei, ale burlescului și chiar grotescului, ceea ce dă relațiilor scrisului său cu folclorul o coloratură de mare diversitate, dacă le-am urmări la limită.

Un moment aparte reprezintă pe acest teren piesa *Șun sau calea neturburată*, parabolă densă de referiri la înțelepciunea populară, încîntînd prin sugestii și aluzii care se ramifică necontenit spre a sintetiza în final, ca în opera oricărui clasic modern, metafora tulburătoare a condiției umane în genere și a celei a artistului și omului public excepțional dotat în special. Avem în unele pasaje ale piesei și sugestii indirecte asupra consubstanțialității artei populare cu cea cultă, uneori într-atît simbiotice încît e greu a decide dacă anume zicală rostită de Șun, spre exemplu, e de sorginte cărturărească sau folclorică, ori a trecut dintr-un registru în altul, fără a putea stabili din care. Ar fi de notat că piesa prefigurează întrucîtva romanele *Bietul Ioanide* și *Scriul negru*, al căror personaj central, arhitectul Ioanide, este un frate al lui Șun și al Meșterului Manole, toți mari creatori, sacrificînd pentru izbînda țelurilor propuse, în condiții de o mare diversitate. Acestea ar fi cîteva aspecte de ansamblu ale modului în care G. Călinescu înțelegea și valorifica tezaurul culturii populare.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **MUZICIENI DIN ROMÂNIA.** Este titlul celei mai recente lucrări a lui Viorel Cosma, al lexiconului său biobibliografic, vol. I (A-C), apărut la Editura Muzicală (1989, 334 p.).

Lucrarea a fost lansată, pe data de 25 aprilie a.c., la magazinul „Muzica" din București. Au luat cuvîntul Iosif Sava, Petre Ghelmez, Mircea M. Ștefănescu (redactorul cărții) și autorul lexiconului.

După o activitate lexicografică de mai bine de un sfert de veac, muzicologul Viorel Cosma, cunoscut și prin lucrările sale lexicografice mai vechi *Compozitori și muzicologi români* (1965) și *Muzicieni români* (1970, primul tiraj; 1971, al doilea tiraj), este în măsură să dea o lucrare exhaustivă, de mare utilitate pentru cercetătorii din țară și pentru cei de peste hotare.

Cu ample capitole dedicate marilor noștri folcloriști, lexiconul este și pentru cercetătorul melosului popular o lucrare de indiscutabilă utilitate, conținînd informații la zi despre folcloriști ca C. Brăiloiu, G. Breazul, H. Brauner, Gh. Ciobanu, Ilarion Cocișiu ș.a.

Așteptăm cu real interes volumele următoare. *(I.D.)*

• **ZILELE ȘCOLII CONSTĂNȚENE.** În cadrul acestei manifestări de tradiție, a avut loc, pe data de 29 mai 1989, în comuna Băneasa din județul Constanța, cea de a VIII-a ediție a simpozionului de folclor, la care au asistat numeroși elevi de la școlile din localitate, profesori din comuna-gazdă și din localitățile învecinate.

Cuvîntul introductiv a fost rostit de Nicolae Demostene, primarul comunei Băneasa. Au susținut apoi comunicări: Vasile Adăscăliței, *Creații eminesciene folclorizate*; Iordan Datcu, *Ilarie Chendi. Perpessicius și D. Murărașu — editori ai colecției de literatură populară a lui M. Eminescu*; Eugenia Vâjiac, *„Tinerețe fără bătrînețe..." într-o ipostază eminesciană*; Ion Faiter, *Folclorul literar — deschidere către unele aspecte ale creației eminesciene*; Nicolae Rotund, *Romantism și folclor în mitul codrului la Eminescu*; Elena Dolgonencu, *Creația eminesciană de inspirație folclorică în programele școlare.*

În cuvîntul de închidere, Olga Duțu, inspector școlar general al Inspectoratului Școlar Județean Constanța, a recomandat profesorilor să utilizeze în cadrul procesului de învățămînt cîștigurile științifice dobîndite din expunerile prezentate.

Cît privește utilitatea în genere a acestor simpozioane, profesoara Elena Dolgonencu, directoarea Școlii nr. 2 (clasele V—VIII), ne-a spus că ele sînt momente memorabile deopotrivă pentru profesori și elevi. *(I.D.)*

https://biblioteca-digitala.ro

„FIERTUL MĂRGICII" — O REPREZENTARE COSMOGONICĂ ARHAICĂ

VINTILĂ MIHĂILESCU,
RADU RĂUTU

Există în folclorul român o temă răspîndită în toată țara, cunoscută sub denumirea de „fiertul" sau „bătutul mărgicii" și care relatează despre „nașterea" balaurului. Iată cum o prezintă Ion Mușlea și Ovidiu Bîrlea pe baza răspunsurilor la chestionarul lui Hasdeu: „... la o anumită epocă, mai ales vara sau toamna, se string grămezi de mai mulți șerpi" și „se bat", „se luptă", „încep a sufla și a face o movilă de spume, deasupra căreia se alege piatra scumpă sau diamantul". Unul din șerpi, „mai șiret", „mai mare", „mai viteaz", o înghite, o ia în gură și devine balaur, face aripi și pleacă zburînd prin văzduh unde este văzut „purtînd norii" de ploaie etc.

În paralel este consemnată o altă origine a balaurului: șarpele să nu fi fost văzut de nici un om timp de 7, 9, 15 sau și mai mulți ani, să nu fi văzut nici lumina soarelui sau să nu fi fost văzut de ea și nici chiar de privighetoare. În acești ani, el crește foarte mare, devine balaur, capătă aripi și picioare și se suie în nori. Sau, într-o variantă din Ohaba, după 9 ani [șarpele care a înghițit piatra scumpă] iese din scorbură ca balaur și atunci se sloboade un nor și-l ridică cu sine să conducă furtunile. Sînt înregistrate și combinații între cele două modalități [1].

Informații asupra acestei teme găsim în numeroase alte culegeri și lucrări de referință. „Balaurul se face din șarpele care a înghițit mai degrabă piatra cea scumpă ce o fac iei; 7 ani după aceea capătă aripi și picioare și solzi ca galbenii, iar înlăuntru foc" — consemnează Elena Niculiță-Voronca [2] o mărturie din Bucovina. În zona Munților Apuseni, Maria Ioniță înregistrează numeroase relatări despre balaurul făcut din șarpe care stă ascuns 7 ani, nevăzut nici măcar de păsărica numită Piți'mpărătuș, precum și despre „mărjaua șerpilor" („S-adună laolaltă șapte șerpi și ei suflă unu către altu și-n mijlocul lor se face on sclăbuc. Și sclăbucu ala se face o mărje"). Despre acești balauri se știe apoi că poartă ploile pe cer, atît cele mănoase cît și grindina, zăpada etc., fiind negri sau albi, după caz [3].

[1] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorică* — din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, București, Editura Minerva, 1970.

[2] Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică de ..., Cernăuți, 1903.

[3] Maria Ioniță, *Cartea vîlvelor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 431—439, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

Această „piatră nestemată" o întîlnim apoi frecvent ca temă independentă („piatra șerpilor"), caz în care îi sînt atribuite puteri magice (celui care intră în stăpînirea ei i se împlinesc toate dorințele ; el înțelege limba viețuitoarelor, devine „năzdrăvan" etc.). Există și relatări în care „piatra șerpilor" apare alături de „bătutul mărgicii" sau măcar cu o aluzie la această origine a ei. Vom prezenta în continuare cîteva texte reprezentative referitoare la „piatra șerpilor".

Basmu cu Petrică, nume scump și minte mare[4] : Un cuplu naște la bătrînețe un copil pe care l-au botezat „Petrică, nume scump și minte mare". Moșul se duce să-i găsească un frate și în drum salvează un pui de șarpe de la niște copii care vroiau să-l omoare. Puiul de șarpe este crescut împreună cu Petrică. Într-o zi, pe cînd păzeau vacile împreună, șarpele îl ia pe Petrică și merg împreună la părinții lui : „Cînd l-a plesnit cu coada, l-a suit drept în spinare, s-a săltat și a zburat cu el. Îl duce depărtare de un km de taică-său. Ce spune :

— Măi frățioare, vezi casele alea mari ?

— Da !

— Acolo e tata și mama care m-a născut pe mine. Tu să te duci acolo și bagă de seamă cum intri pe poartă sînt niște lei cu gurile căscate, șăd cînd-cînd să te-nghită ! Da'tu să treci fără nici o frică, că-s numai fotografiile (sic !) lor. La ușă cînd ajungi stai în genunchi pînă la trei camere, că taică-meu cu maică-mea au leagăn de mătase, se leagănă amîndoi".

Băiatul face întocmai, și cînd ajunge la împăratul șerpilor acesta îi zice :

„— Ce e cu tine, om mirean, că pe moșiile mele nici pasăre măiastră, dar tu om mirean ?

— Împărate luminate, să trăiești zile multe și bune, dar să vedeți d-un băiat de-al Dumneavoastră".

Recunoscîndu-l pe fiul lor, împăratul șerpilor îl întreabă pe Petrică ce să-i dea.

„— Nu-mi trebuie nimic, decît singur oglindița de sub limbă". Împăratul nu vrea să i-o dea, dar este înduplecat de șerpoaică cu următoarele vorbe :

„— Hai, mă împărate, hai, mă omule, că noi ne strîngem șerpi mai mulți, ne luăm la bătaie și după aia facem pietricica la loc, dar băiat nu mai facem !"

Împăratul șerpilor scoate atunci o oglindă de sub limbă, o spală și o pune Petrică sub limbă. Mai stă o vreme acolo, află că „toate florile care țin pe fața de pămînt erau puse de el" (de șarpe), apoi se întoarce acasă, unde o trimite pe mama sa în pețit după fata de împărat. După ce trece cu bine, datorită oglinzii/pietrei fermecate, probele la care îl supune împăratul, se însoară cu fata acestuia și, după alți 9 ani în care pleacă în lume și stă „mut și orb", devine împărat.

[4] În : Gheorghe Vrabie, *Basmul cu soarele și fata de împărat*. Povești, snoave și legende argeșene, București, Editura Minerva, 1973, p. 79 — 86.

https://biblioteca-digitala.ro

Același scenariu îl regăsim, cu inevitabile variațiuni, într-o serie de alte basme [5].

„Piatra șerpilor" este asociată în mod curent „fiertului mărgicii", din care provine, în credințele populare din Munții Apuseni: „Am auzit din bătrîni că erau șepte șerț ș-a optulea era așa în culori și ave șepte inele pă el de aur. Și ei aveau o tavă de aur și pă tavă era un pahar de aur. Șerțî aia șepte băteau cu coada. Cum băteau cu coada, așe crește spuma de să face mărja în păhar ... Aia cine-o putut s-o ieie? Numai fată curată care s-o dus pe burtă pîn-o ajuns la ei. Dacă lua mărjaua aia, mărjaua împline dorința ce vre să i se împlinească" [6].

Relatările independente, în care apare doar „piatra șerpilor" cu puterile sale miraculoase sînt și mai numeroase: „Balaurii iau piatra cea scumpă, diamantul, în cap și pe unde se duc strălucește ca soarele. Cine o are e foarte norocos (...). Piatra ceia zice ca să fie așa mare cît un ou; cine o are, ce va gîndi aceea va avea, trebuie să fie omul însă fără păcat, să o poată căpăta" [7]. „Năzdrăvan zice că-i acela care are piatra cea scumpă sub limbă, ce o poartă sub limbă șarpele" [8]. „Un om a căzut, căutînd toamna bureți, în groapa șerpilor. Acolo era și cel mai mare: balaurul. Pămîntul s-a închis și el a rămas acolo cu ei. Balaurul l-a îndemnat să lingă din piatra aceea a lor, de unde lingeau și ei și cu aceea s-a hrănit pînă primăvara la Blagovestenie. Atunci s-a deschis pămîntul și el a ieșit". Într-o altă variantă se spune că omul lingea piatra bălăuroaicei din cap și se făcuse gras, frumos și cuminte [9].

Uneori „piatra șerpilor" este înlocuită direct cu saliva acestora: în acest caz, șarpele îi scuipă în gură eroului și acesta devine știutor al limbii animalelor sau capătă forță [10].

După știința noastră, acestor teme, aparent independente, nu li s-a dedicat nici o analiză expresă, deși ele păstrează, dincolo de proliferarea folclorică în care au fost antrenate, o suficientă coerență simbolică, de natură să ne dezvăluie, *prin însăși logica sa internă*, un autentic scenariu cosmogonic. Această ipoteză vom încerca să o argumentăm în cele ce urmează.

Scenariul mitic

Despre Șarpe — „animalul metamorfozat", cum îl numește Bachelard — s-a scris mult. Se știe că de simbolistica lui sînt legate unele dintre cele mai vechi reprezentări umane (o serie întreagă de grafiți din epoca paleolitică sînt, după unii cercetători, reprezentări simbolice ale Șarpelui). S-a consemnat apoi vocația pe care o are Șarpele, în cele mai diverse culturi, de a simboliza și a uni în ambivalența simbolismului său polii existenței: haos și ordine, materie și spirit, masculin și feminin, viață și moarte, bine și rău [11]. Șarpele „este femelă și mascul totodată, este gemeni

[5] Vezi de pildă: *Povestea lui Furga-Murga*, în George Catană, *Povești poporale din Banat* (culese din gura poporului) de ..., București, Editura Tineretului, 1961, p. 68 — 69; *Șarpele moșului*, în Dumitru Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, București, 1893, p. 309 — 323; *Trifan hâbăucul*, în Ion Pop Reteganul, *Povești ardelenești* (culese din gura poporului) de ..., partea I, p. 3, Brașov, Tipografia I. Ciurcu, 1888.

[6] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 148.

[7] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 812.

[8] *Ibidem*, p. 849.

Ibidem, p. 839.

[10] Tache Papahagi, *Mic dicționar folcloric*, București, Editura Minerva, 1979, p. 463.

[11] Vezi, de pildă, Ivan Evseev, *Cuvînt — Simbol — Mit*, Timișoara, Editura Facla, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro

în el însuși, ca atîția mari zei creatori, care sînt totdeauna, în reprezentările lor prime, șerpi cosmici. Șarpele nu reprezintă deci un arhetip, ci un complex arhetipal, legat de recea, vîscoasa și subterana noapte a originilor : toți șerpii posibili formează împreună o unică multiplicitate primordială, un indivizibil Lucru (Chose) primordial, care nu încetează de a se descolăci, de a dispărea și de a renaște". Acest „Lucru primordial" nu este altceva decît „viața în latența sa", este „repaosul, potențialul din care provin toate manifestările" [12]. De unde concluzia lui Gheerbrand : „Șarpele vizibil nu apare deci decît ca scurta încarnare a unui Mare Șarpe invizibil, cauzal și atemporal, stăpîn al principiului vital și al tuturor forțelor naturii. Este un bătrîn zeu primar, pe care îl regăsim la începutul tuturor cosmogenezelor, înainte ca religiile spiritului să-l fi detronat" [13].

În scenariul „fiertului mărgicii" găsim, la început, această „multiplicitate primordială" despre care vorbește Gheerbrand : se adună la un loc „mai mulți șerpi" sau „șapte șerpi" sau „toți șerpii din lume" etc. Aceștia „suflă" unul peste altul, „se bat în limbi" pentru a face „o spumă", „un sclăbuc" sau, direct, pentru ca „din balele lor" să se aleagă piatra prețioasă. Are loc o masturbare simbolică, „balele, suflatul" etc. fiind substitute ale seminței fecundatoare. Apoi unul dintre șerpi înghite mărgica, prin aceasta autofecundîndu-se de fapt și trecînd astfel de la potențial la manifest, din registrul nediferențialului nocturn în cel al vieții diurne. Prin autofecundare Șarpele devine Balaur, trecînd într-un alt registru de existență. Simbolismul pietrei prețioase ne indică și el clar această transfigurare : „pietrele prețioase sînt simbolul unei transmutări de la opac la translucid și, într-un sens spiritual, de la tenebre la lumină, de la imperfect la ficțiune" [14]. Jung interpretează și el simbolismul pietrei prețioase ca semn al unei „înnoiri divine" [15].

Divinitatea astfel născută este un *zeu al vegetației*, al cărui principal atribut este acela de *stăpîn al apelor*, și, într-un sens mai extins, al Vieții. În această ipostază simbolismul șarpelui este din nou polimorf. Într-o formă sau alta Balaurul „poartă ploile", dacă nu chiar *este* nor de ploaie. Ambivalent prin excelență, el întrunește în sine potențe benefice și malefice, putînd să aducă ploaia sau să o zăgăzuiască, abătînd seceta asupra pămîntului, după cum poate aduce apa fertilizatoare a ploii sau pe cea devastatoare a potopului, a grindinii etc. El este în sine „balaurul ploii" și „balaurul secetei" [16], „balaurul alb" care „aduce zăpadă și gheață" și „balaur negru", care „poartă ploile" [17].

Ca oricărui mare zeu i se aduceau, probabil, jertfe, pentru a-l îmbuna și a-i cere viața pămîntului și a oamenilor. Ecouri tîrzii ale unor astfel de practici rituale am putea vedea în relatările, frecvente în basme, în care balaurul reclamă jertfa fecioarelor pe care „le mănîncă" în schimbul apei din fîntînile și iazurile pe care pusese stăpînire, prijolind o împărăție

[12] Articolul lui Alain Gheerbrand despre șarpe în : Jean Chevalier și Alain Gheerbrand, *Dictionnaire des symbols*, Paris, Seghers et Jupiter, 1973, vol. IV, p. 181 — 198.

[13] *Ibidem*.

[14] Jean Chevalier și Alain Gheerbrand, *op. cit.*, vol. IV, p. 16.

[15] C. G. Jung, *Types psychologiques* (3ème édition), Genève, Libraire de l'Université, Geirg. & Cie, 1968, p. 189.

[16] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 186 — 187.

[17] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro

întreagă. (Mai există și în prezent culturi în care Șarpelui sacru i se aduc jertfă tinere fecioare, care sînt logodite simbolic cu acesta pentru a asigura fertilitatea pămîntului. Astfel, de pildă, tribul Ewe, din Africa Occidentală, practică o orgie rituală în perioada de germinare a grînelor, care are semnificația unei hierogamii — tinerele fete fiind oferite zeului (șarpe Python) — și care este menită să asigure fertilitatea pămîntului [18]).

Revenind însă și rezumîndu-ne strict la scenariul nostru, acesta ne apare ca întrunind toate atributele unei reprezentări cosmogonice arhaice, solidare unei agriculturi stihinice, transfigurînd *sui generis* misterul Nașterii și renașterilor vegetației și, mai larg, al ciclicității Vieții [19]. Periodicitatea cu care are loc „fiertul mărgicii" (în fiecare vară sau toamnă, atunci cînd își schimbă șerpii pielea, o dată la șapte ani etc.), precum și ascunderea în străfundul pămîntului a șarpelui care a înghițit mărgica nu au decît menirea de a sublinia *ciclicitatea* „materiei de moarte" și a „materiei de viață" — cum ar spune același Bachelard —, ieșirea ritmică a Vieții din noaptea germinativă peste care este stăpîn Șarpele. Iar metamorfoza Șarpelui în Balaur nu este decît metamorfoza eternelor potențe, a nediferențiatului nocturn în manifestările diurne ale Vieții, care sînt doar aspectele de umbră și lumină ale ordinii profunde a lumii, drept care și sînt unite în ambivalența simbolismului ofidian. „Fiertul mărgicii" este astfel *modelul Nașterii prin excelență*, adică reprezentare cosmogonică.

Scenariul ritual

Ritualurile de inițiere au totdeauna ca punct central al lor moartea simbolică a neofitului, prin care acesta părăsește lumea sa anterioară pentru a se re-naște ca inițiat, deci într-o nouă condiție existențială. De regulă, această re-naștere rituală își are modelul în Nașterea prin excelență, care este aceea a mitului cosmogonic, mit și rit alcătuind o unitate funcțională cu valoare de „normă" a unei lumi culturale particulare.

„Fiertul mărgicii", ca reprezentare cosmogonică, își are pandantul ritualic în „piatra șerpilor", a cărei semnificație inițiatică urmează să o argumentăm pe scurt în continuare.

„Piatra șerpilor" este, după cum am văzut că o arată o serie de texte, piatra prețioasă „fiartă" de șerpi, aceeași care, înghițită de unul dintre șerpi, îl metamorfozează pe acesta în Balaur, deci îl trece într-o condiție existențială superioară. După acest model se face — și trebuie să se facă — și re-nașterea simbolică a inițiatului, acesta „înghițind" la rîndul lui „piatra șerpilor" (o pune sub limbă, o linge, uneori șarpele doar îi suflă sau scuipă în gură, adică procedează la fel ca pentru „fiertul mărgicii"). Prin aceasta are loc transformarea „miraculoasă", schimbarea de condiție, eroul cunoscînd de acum glasul păsărilor și al celorlalte viețuitoare, devenind „năzdrăvan", „cuminte" (cu-minte), avînd puteri magice sau devenind chiar împărat.

Re-nașterea simbolică este precedată de moartea simbolică, *regressus ad uterum*, obligatorie în orice ritual de inițiere. Eroul trebuie să pătrundă

[18] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 39 — 40.

[19] „Creativitatea religioasă a fost suscitată nu de fenomenul empiric al agriculturii, ci de misterul nașterii, morții și al renașterii identificat în ritmul vegetației" — Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

sub pămînt unde „nici pasăre măiastră nu pătrunde" sau intră (cade) în groapa șerpilor și „pămîntul se închide" peste el „pînă primăvara la Blagoveștenie" etc. Acolo află piatra prețioasă, pe care o primește de la „Împăratul șerpilor" sau de la „Balaur" ca recompensă pentru faptele sale.

Există apoi o serie întreagă de detalii ce țin de un scenariu de inițiere și pe care le găsim răspîndite în diferite texte. Astfel, la „piatra șerpilor" nu poate ajunge decît „om curat" : „Aia (piatra) cine-o putut s-o ieie? Numai fată curată . . ." [20]; Trifan hăbăucul din basmul cules de Pop Reteganul este și el un „suflet curat" ș.a.m.d. Tot de legile inițierii ține și legămîntul lui Petrică din *Basmu cu Petrică, nume scump și minte mare* de a rămîne 9 ani „mut și orb" înainte de a ajunge împărat. În „istoria evoluției credințelor și religiilor naturiste, care au determinat devenirea multor simboluri arhetipale, ființele sau obiectele totemice, ca întruchipări ale forțelor naturii divinizate, mai întîi, sînt imagini simbolice ale strămoșilor mitici, apoi se transformă în obiecte și ființe apotropaice ca, în cele din urmă, să fie incluse în farmacopeea populară ca remedii împotriva bolilor" [21]. Acesta pare să fi fost și cazul Balaurului și a pietrei sale prețioase pe care, căzută din scenariul mito-ritual originar, o întîlnim în diverse locuri cu felurite puteri tămăduitoare. „Cînd mușcă șerpii vitele, să spală locu mușcăturii cu apă dăpă mărja și să tămădește" [22]. Tache Papahagi, în dicționarul său, ne aduce și el cîteva mărturii în acest sens [23].

În ciuda sinuozităților și întrepătrunderilor proprii oricărei deveniri folclorice, se păstrează în memoria orală a poporului nostru mărturii suficient de coerente pentru a putea fi articulate, conform logicii interne a construcțiilor mito-simbolice, într-un scenariu mito-ritual arhaic care, la rîndul său, prin unitatea și semnificația sa pierdute ar putea explica proveniența unor transfigurări relativ independente și recente — singurele de care putem avea însă cunoștință directă. „Fiertul mărgicii" și „piatra șerpilor", teme folclorice circulînd în nenumărate variante, vin astfel să se explice reciproc ca ecouri în timp ale unui scenariu mito-ritual din care, odată, făceau probabil parte.

Semnificații și diferențieri

Am încercat în cele de mai sus să reconstituim, din relatări folclorice, imaginea probabilă a unui scenariu mito-ritual străvechi. Nu ne-a interesat — și nu ne va preocupa nici în continuare — stabilirea vechimii lui, a ariei de răspîndire ș.a.m.d., ci doar o „autentificare" a *identității* sale. Tot ceea ce putem spune este că structura proprie acestui scenariu indică o reprezentare arhaică, în care Șarpele este încă acel „bătrîn zeu primar", de dinaintea religiilor spiritului care aveau să-l detroneze. Ceea ce spune Bachelard despre Ouroboros ar putea fi afirmat, *mutatis mutandis*, și despre Șarpele-Balaur, și anume că aceasta „e dialectica materială a vieții

[20] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 148.
[21] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 162.
[22] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 150.
[23] Tache Papahagi, *op. cit.*, p. 461 — 462.

https://biblioteca-digitala.ro

și a morții, moartea care izvorăște din viață și viața care izvorăște din moarte, nu conform contrariilor logicii platoniciene, ci ca o inversare la nesfîrșit a materiei de moarte și a materiei de viață". Este o reprezentare primitivă, predualistă, în care formele vieții sînt manifestări capricioase ale unei realități mai profunde, tainice și eterne, peste care este stăpîn Șarpele.

Această structură destul de bine individualizată, prin particularitățile ei clare, ne permite — și ne obligă într-un fel — să diferențiem temele folclorice derivate, probabil, din scenariul mito-ritual analizat mai sus, de alte apariții, cu alte semnificații, ale șarpelui în folclorul român.

În această direcție, care continuă, de fapt, la alt nivel, încercarea de circumscriere a identității scenariului mito-ritual denumit „bătutul mărgicii", analiza trebuie să se oprească în primul rînd asupra baladei *Șarpele* și a numeroaselor sale variante [24].

O primă interpretare sistematică a acestui motiv epic aparține Sabinei Ispas, care vede în șarpele din baladă un *genius loci*, legat de cultul strămoșilor și înrudit deci cu „șarpele casei". Înghițirea eroului de către șarpe și salvarea lui de către un voinic, cu care se leagă apoi frate de cruce, este recunoscută ca o moarte simbolică, avînd însă doar o semnificație social-reparatorie : șarpele apare ca „reprezentant al familiei ultragiate", mediind, împreună cu voinicul străin, trecerea eroului din familia cu păcat, a cărei spiță nu trebuia să se perpetueze ca atare, într-o nouă familie, aceea a voinicului cu care devine frate [25].

O altă interpretare, dezvoltată pe larg de Eugen Agrigoroaiei, vede în balada *Șarpele* — la care adaugă o serie de alte balade, mai mult sau mai puțin înrudite, în care apare ca central episodul înghițirii de către șarpe și salvării omului de către un voinic ce-i va deveni frate — ecouri certe ale unui ritual de inițiere străvechi. Într-adevăr, motivul înghițirii și regurgitării eroului de către un monstru (balaur, balenă etc.) constituie un scenariu inițiatic prea bine cunoscut și prea răspîndit pentru a mai fi necesară argumentarea lui. De asemenea, „legarea frăției", ce survine după moartea simbolică a eroului, este interpretată în mod convingător ca pătrundere, în calitate de membru, într-o nouă categorie socială : „Salvarea are *acest scop expus*, invocat încă de la început, și anume legarea frăției, înfrățirea. Este o formă ritualică de pecetluire a inițierii, consemnînd unitatea strînsă dintre membrii 'uniunii' respective, cu rosturi militare, ciobănești sau vînătorești în care intră noul erou, tînărul salvat" [26].

[24] Redăm subiectul pe scurt al acestei balade, în prezentarea Sabinei Ispas : „Într-un loc singuratic, o femeie văduvă (sau un cuplu ajuns la bătrînețe) dă naștere unui copil. Acesta mușcă sînul mamei în loc să sugă. Mama îl blestemă să fie rupt de șarpe cînd va atinge pragul tinereții. Șarpele, care crescuse odată cu el, sub talpa casei, îl prinde la timpul sorocit și « îl înghite jumătate, jumătate nu putea / Dă curele-ncrucișate, / Iatagane pă la spate ». Un străin călător îi vine în ajutor, ucide șarpele, îl salvează pe tînăr și îl duce la o stînă unde îi scaldă trupul în lapte dulce pentru a-l curăța de veninul șarpelui. Cei doi se prind frați de cruce. (Final prevăzut într-un grup de variante). Cînd efectele otrăvirii nu pot fi înlăturate, trupul tînărului mort este îngropat de către străin. (Final în cel de al doilea grup de variante)" — *Considerații asupra baladei Șarpele în folclorul românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 22, 1977, nr. 2, p. 177 — 186.

[25] Sabina Ispas, *op. cit.*

[26] Eugen Agrigoroaiei, *Țara neuitatelor constelații*, Iași, Editura Junimea, 1981, p. 9

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două interpretări nu sînt, de fapt, incompatibile, ele provenind însă din două atitudini metodologice relativ distincte, care se înfruntă adesea în exegeza datelor folclorice. În primul caz, prudența metodologică pragmatică reține interpretarea cît mai aproape de „linia textului", de „datul folcloric" imediat. Deși este recunocută valoarea de moarte simbolică a eroului înghițit de șarpe, deși este *consemnat* faptul că „o stabilitate de o asemenea factură (ca aceea întîlnită în cazul baladei *Șarpele*) este proprie textelor rituale, mai conservatoare și mai puțin expuse transformărilor și jocului memoriei informatorilor", precum și faptul că motivul „nașterii nelegale" „amintește de nașterea miraculoasă a eroilor fantastici" [27], toate acestea sînt *date* considerate însă insuficiente pentru a permite interpretarea, hazardată, a textului baladesc ca evocare epică a unui ritual de inițiere. Această „prudență" pozitivistă, lăudabilă în principiu, conduce însă uneori la interpretări „hazardate" „prin lipsă", cum ar fi aceea a șarpelui ca „reprezentant al familiei ultragiate".

În cazul celălalt, pentru a se găsi semnificația textului se apelează la numeroase alte „texte" care ilustrează o funcționalitate simbolică de aceeași natură cu aceea identificată în textul de referință. O atitudine metodologică mai „generoasă", dar supusă oricînd unor alunecări necontrolate și, în final, unor interpretări hazardate „prin exces" (în interpretarea scenariului de inițiere propusă de Agrigoroaiei se văd antrenate „Divinitatea asasinată", Persefona, legată de tema „străiniei", Dionysos și Cavalerul trac ...).

În cazul de față, însă, cele două interpretări se pot completa, credem, reciproc. Într-adevăr, putem vedea în moartea și re-nașterea simbolică a eroului o dublă integrare : „pe verticală", în neam, și „pe orizontală", în societatea adulților, a membrilor deplini ai societății de apartenență, cele două aspecte fiind totdeauna legate în *riturile de trecere* la care sînt supuși tinerii societăților arhaice. Elementul inițiatic, propriu trecerii de la starea de natură (copilărie) la starea de cultură (maturitate), se întrepătrunde aici firesc cu patronajul unui *genius loci*, ținînd de cultul strămoșilor.

Am insistat atît de mult asupra acestei teme deoarece ea prezintă interferențe frecvente cu tema de care ne ocupăm în cele de față : în numeroase variante, șarpele poartă în cap piatra prețioasă, pe care o oferă eroului sau pe care acesta o obține crăpîndu-i țeasta. „După uciderea șarpelui-balaur voinicul străin ia, chiar la îndemnul monstrului, din țeasta sfărîmată a acestuia, piatra scumpă : « Iataganu' că-l scotea, / Drept în țastă îl izbea / Țeasta capului, / Unde-i pasă șarpelui. / În cap că-i găsea / Patru pietre nestemate, / Luminează lumea toată » "[28]. Sau, în varianta Teodor Bălășel consemnată de Agrigoroaiei : „Ia paloșu' în dreapta / Și sparge-mi căpățîna, / Că sînt pietre nestimate / De-mi plătesc cît lumea toată / Și-a ta osteneală-ntreagă" [29].

Cei doi autori se raportează la acest „element de scenariu" consecvent cu atitudinea lor metodologică generală. Sabina Ispas se rezumă la a consemna faptul că „deținătorii acestei pietre scumpe, în tradiția folc-

[27] Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 181.
[28] *Ibidem*, p. 185.
[29] Cf. Eugen Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro

lorică, dispun, la rîndul lor, de puteri magice" [30], fără a se hazarda în nici o altă considerație asupra rostului simbolic al pietrei prețioase în baladă. Agrigoroaiei arată și el că „nestematele, diamantul din alte variante, conferă eroului o putere magică de înstăpînire a lumii, ceea ce-l consacră, de fapt, în afara mitului". Vine apoi afirmația că „acest prețios amănunt completează cît se poate de bine sensul de ansamblu și se dovedește, la o privire mai atentă, un element intern, originar, al mitului" [31]. Argumentația se oprește însă aici, afirmația bazîndu-se mai mult pe un soi de „înrudire simbolică" ce se desprinde din context.

În ceea ce ne privește, problema care se pune este următoarea : în ce raport se află tema voinicului blestemat să fie înghițit de șarpe (balada *Șarpele* etc.) cu scenariul mito-ritual descris de noi ? Agrigoroaiei sugerează apartenența la același scenariu străvechi, dar nu spune și de ce, în timp ce Sabina Ispas se reține de la orice fel de sugestie. Nici o altă interpretare nu depășește pînă în prezent, după știința noastră, aceste două extreme.

O ipoteză comodă, dar prea speculativă, ar fi acreditarea ipotezei sugerate de Agrigoroaiei, care pare a-și găsi, prin interpretarea „pietrei șerpilor" ca scenariu de inițiere, argumentația care îi lipsea. Este vorba însă de tipuri diferite de inițiere, de scenarii rituale distincte. Înghițirea și regurgitarea eroului de către monstrul ofidian constituie un scenariu „post-cosmogonic" răspîndit, legat, în cazul de față, se pare, de cultul strămoșilor și riturile de trecere ale feciorilor. „Piatra șerpilor", pe de altă parte, își are modelul în reprezentarea cosmogonică a „bătutului mărgicii" și vizează o inițiere esoterică (cunoașterea limbii viețuitoarelor, puteri magice etc.), ce nu presupune „dobîndirea de forță". Că, ulterior, relatările folclorice au ajuns să apropie sau să combine, în evocările lor, cele două scenarii, nimic mai firesc, cu atît mai mult cu cît amîndouă erau construite pe simbolismul ofidian și amîndouă aveau o finalitate inițiatică. Nu este surprinzător deci că „piatra șerpilor" apare în balada *Șarpele*, precum și în alte teme epice, dar aceasta constituie, după părerea noastră, o contagiune tematică. Sincretismul propriu folclorului a unit simbolismul „pietrei șerpilor" cu acela al feciorului înghițit de șarpe, rezultînd relatări epice precum variantele de baladă amintite mai sus. Aceasta nu ne permite însă să străbatem necritic demersul invers, ce ar lega aceste mărturii epice de un presupus scenariu originar, unitar și a toate cuprinzător.

★

Simbolismul ofidian, în calitatea sa de „complex arhetipal", străbate o mare diversitate de creații culturale, din cele mai diferite colțuri ale lumii, constituind astfel un soi de „limbaj" universal. Dacă toate aceste creații culturale au într-adevăr „un aer comun de familie", grație tocmai acestui pseudolimbaj universal pe care îl împărtășesc, ele nu păstrează însă în mai mică măsură identitatea lor de „discursuri" distincte.

Un astfel de „discurs" am încercat să reconstituim în cele de față, construit cu mijloacele cunoscute ale simbolismului ofidian, dar avîndu-și coerența și semnificația sa proprie, dezarticulat și transfigurat apoi, după cum e regula, în cursul „comunicării folclorice".

[30] Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 185.
[31] Eugen Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **CU MIHAI RĂD LESCU DESPRE „VEGHEA LUI JOSEF CARL HINTZ”.** Ion Bratu a prezentat în „Revista de etnografie și folclor”, nr. 3/1988, *Completări la biografia lui J. C. Hintz-Hințescu.* Mihai Rădulescu a publicat cu un an mai devreme o dramă într-un act: *Veghea lui Josef Hintz sau Tărîmul luminii* (Die schlaflosen Nächte des Josef Hintz. Les-drama), în „Cîntarea României”, nr. 5/1987, p. 55—59, 62, în traducerea colorată a lui Victor Scoradet. Am dorit să aflăm în ce măsură noile informații aduse la lumină de colaboratorul nostru infirmă sau confirmă lucrarea dramatică.

M.R.: Admir perseverența nobilă de a elucida misterele vieții lui Hințescu, de care dau dovadă Ion Bratu și prietenul meu Constantin Negreanu — căruia, de altfel, îi este dedicat textul teatral menționat, pentru osîrdia reeditării importantului paremiolog. Acum, datorită celui dintîi, sărăcia culegătorului de folclor ne cutremură și mai mult: cînd ai șase copii, să fii în situația de a te trage cu o parte din ei la fiul cel mare... însă cea mai profundă gratitudine i-o port cercetătorului pentru a fi descoperit fotografia unică a folcloristului, iar „Revistei de etnografie și folclor” pentru a o fi pus în circulație.

Red.: Acum vă puteți confrunta personajul cu persoana din realitate. Seamănă?

M.R.: Sînt identici! Văd că vă miră afirmația: sînt identici, așa cum și noi doi semănăm extrem de mult prin pasiunea pentru spiritualitatea neamului; ne identificăm prin srădania de a ne lăsa tot mai adînc pătrunși și modelați de această spiritualitate specifică, unică în lume, singura ce ne poate reda, ca ființe individuale, nouă înșine, pentru a ne aminti de strigătul lui Eminescu din *Oda*...

Red.: Insist totuși: ca trăsături fizice, în ce măsură seamănă cei doi Josef Carl Hintz?

M.R.: Trăsăturile se mută din planul biologic în cel antropologic datorită expresiei. Iar expresia celor doi grăiește de un singur mare visător.

Red.: Anume?

M.R.: Fruntea înaltă a lui Hințescu, ușor înclinată spre spate, sugerează un atac pieziș al nemuririi. Așa luptînd, culegătorul de proverbe a învins-o. Ovalul distins al figurii sale este împodobit cu niște mustăți dese, subțiate la extremități; ele îi conferă un aer de mușchetar. Ciocul îi definește finețea, îi atribuie ceva din prestanța unui om al cărții și al catedrei. Din întregul chipului ornat de pince-nez emană intelectualitate, bunătate, deschidere, puritate și multă austeritate lăuntrică, deloc incisivă. Gîtul îi era suficient de înalt, să pot afirma că privea ușor pe deasupra creștetelor celorlalți, către visul său, întocmai ca personajul meu.

Red.: Orice afirmație se cuvine dovedită. Acceptați s-o faceți printr-un extras din drama dumneavoastră în două personaje?

M.R.: Mai întîi aș fi dator să le prezint, folosind cuvintele piesei: „*Josef Carl Hinz*, înclinînd către bătrînețe. Miopie și neîndeminare ce îl fac ușor ridicol, iar acest ridicol, prin contrast, îi amplifică măreția desuetă. *Therese Hintz*, soția predecesorului; aceeași vîrstă; cîteodată o luminează firea ei de odinioară, romantică; s-ar părea că are principii solide; adevărul este că prejudecățile sale sînt mai solide”.

Red.: Unde se petrece acțiunea?

M.R.: Acasă la culegător, în Brașov.

Red.: Cum ați văzut casa lui?

M.R.: „O masă încărcată cu cărți voluminoase, cu stive de caiete și de hîrtii, lumina unei luminări. Soția sa se împarte între un cazan unde fierbe rufe și o scîndură de călcat. Încăperea e străbătută de sfori de care atîrnă lenjerie pentru diverse vîrste. Înghesuială și sărăcie, dar o bibliotecă impresionantă”.

Red.: Ce socotiți a fi adus nou în biografia lui Iosif Carl Hintz cu piesa dumneavoastră?

M.R.: Umbra vieții!

• **„VALORI CONFIRMATE ÎN TIMP”.** Sub acest titlu, în „Contemporanul” (23 iunie 1989), Cristina Rădulescu-Pașcu face aprecieri privind două importante lucrări apărute la Editura Muzicală: *Folclor muzical din Bistrița-Năsăud*, de Constantin Zamfir, și *Cîntecul zorilor și bradului*, de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu, ultima lucrare făcînd parte din „Colecția Națională de Folclor”. Cu privire la a doua lucrare, autoarea recenziei remarcă faptul că „este vorba de o specie proprie folclorului românesc, nefiind semnalată la alte popoare europene, reprezentînd «cel mai vechi strat de cîntece românești păstrat pînă astăzi»”. Aparatul critic, subliniază autoarea articolului, „sporește valoarea deosebită a acestei lucrări ce va reprezenta, de acum înainte, un punct de referință pentru orice altă incursiune în acest domeniu al folclorului românesc”. *(I.D.)*

https://biblioteca-digitala.ro

TARAFUL CODRENESC

DUMITRU IEDERAN

NOTĂ MARGINALĂ

Valoroasa formație instrumentală tipică a lăutarilor sătești dintr-o întinsă parte a Transilvaniei, alcătuită din vioară-primă, vioară (sau violă) de acompaniament cu trei coarde întinse deasupra unui căluș retezat orizontal, călcate deodată cu arcușul, cu o digitație care îngăduie intonarea unei bogate serii de trisonuri, și un contrabas de talie mică sau cel obișnuit, este tot mai rară. Moda orchestrelor populare „de concert", cu mulți, de fapt prea mulți instrumentiști, în paguba cîntecului popular autentic, a dus, din nefericire, la părăsirea pe scară largă a tarafului sătesc de trei instrumente, ca și a limbajului său armonic, totodată interesant și fermecător, de dragul unor formații mai mari și armoniei de tip occidental, practicată de lăutarii de la oraș. În dorința de a populariza taraful tradițional amintit, i-am închinat recent (1988) cea mai mare parte a unui disc-document din prestigioasa serie scoasă de Casa de discuri Electrecord, sub frontispiciul „Colecția națională de folclor", de sub oblăduirea Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Cu indicativul EPE 03319, discul *Armonii transilvane* (*Transylvanian Harmonies*) cuprinde înregistrări pe care le-am făcut în anul 1941 cu trei asemenea formații din județele Bistrița-Năsăud, Cluj și Mureș, alături de un taraf de alt tip din fostul județ Făgăraș, înregistrat, tot atunci, de Constantin Brăiloiu.

Dumitru Iederan din Carei, autorul scrierii de față, s-a dedicat cu fervoare punerii în valoare a formației de care este vorba. Muzician deosebit de înzestrat, cîntă cu dăruire și măiestrie din „ceatără", cum i se spune în partea locului viorii populare, pe care a deprins-o din fragedă copilărie în cel mai neaoș spirit tradițional. Mînuiește și celelalte instrumente ale tarafului: „contra", respectiv vioara specifică de acompaniament, și „gorduna", un contrabas micuț cu două strune, precum și contrabasul propriu-zis. Cu taraful său, compus din vioară-primă, două „contre" și o „gordună", întemeiat în 1979, a cîntat în repetate rînduri, a făcut o seamă de înregistrări în studiourile Radioteleviziunii și Electrecordului, iar în primăvara anului 1988 a participat la o bine venită acțiune de cunoaștere a folclorului românesc autentic, desfășurată la Geneva, în cadrul Arhivelor Internaționale de Muzică Populară (întemeiate, cum se știe, de Constantin Brăiloiu), și la Paris, la „Casa de cultură a popoarelor". Un disc Electrecord cu „Taraful Dumitru Iederan", așteptat cu nerăbdare, va fi de real folos atît muzicienilor, cît și tuturor iubitorilor de cîntec popular autentic, din țară și de peste hotare.

Dumitru Iederan este de fel din Stîna, județul Satu Mare. S-a născut la 31 august 1956. A absolvit Liceul pedagogic de învățători din Carei și a urmat cursurile Școlii populare de artă din localitate. Din inițiativa și cu sprijinul directorului Casei pionierilor și șoimilor patriei din Carei, prof. Mihai Berteanu, i s-a încredințat conducerea catedrei de taraf, în cadrul căreia predă copiilor „ceatăra", „contra", „gorduna", contrabasul și acordeonul. Cu elevii săi și cu formațiile instrumentale ale acestora, a participat, cu lăudabile succese, la o seamă de concursuri din cadrul Festivalului național „Cîntarea României", la înregistrări sonore și filmări pentru Radioteleviziune, precum și la cîteva tabere de copii din țară și străinătate, în R. Ungară și U.R.S.S. Este, totodată, animatorul unui cerc de soliști vocali, cu care pune în valoare tezaurul folcloric local. Apreciindu-se prodigioasa activitate pe care o desfășoară, i s-a încredințat și conducerea orchestrei de muzică populară a Casei orășenești de cultură din Carei.

Adaug că, de voie, de nevoie, Iederan este și lutier! A construit singur patru „contre" și, ajutat de niște prieteni, o „gordună", instrumente frumoase și de calitate.

Fără să fi avut parte de o școală specială de educație muzicală, Dumitru Iederan s-a hotărît să împărtășească și altora cunoștințele practice pe care le-a dobîndit în legătură cu taraful codrenesc și cu muzica acestuia. A așternut deci pe hîrtie scrierea care urmează, care, după opinia mea, se așază cu cinste alături de cele cîteva apărute pînă în prezent, referitoare la acest tip de taraf sătesc atît de interesant.

TIBERIU ALEXANDRU

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 441—458, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

Denumirea „taraf", în Codru — zonă etnografico-folclorică aflată la sudul și sud-estul județului Satu Mare și în ținuturile învecinate din județele Sălaj și Maramureș — , este relativ nouă. A fost introdusă de vreo două decenii, numind la început unele formații instrumentale populare de la oraș, mai tîrziu și pe cele sătești. Micilor grupe lăutărești rurale li se spunea — și li se mai spune încă — mai ales „ceatarîși", dar și „bandă" ori chiar „gașcă", fără vreun înțeles peiorativ : bunăoară „Banda lui Izidor", vestit „ceatarîș" din satul Stîna, comuna Socond, județul Satu Mare. Prin „ceatarîși" (nu „ceterași" ca pe alocuri, confuzie care se face adesea) nu se înțeleg doar instrumentiștii care cîntă din „ceatără", din vioara obișnuită, ci și ceilalți instrumentiști ai formațiilor : „contralăii", cărora li se mai spune „braciști" ori „braicioși", respectiv cei ce acompaniază cu „contra", un soi de violă, și „gordonoșul", cel de la „gordună", adică contrabasistul.

Taraful codrenesc tradițional este alcătuit din unul sau doi „ceatarîși" (vioriști) care cîntă melodia, unul sau doi „contralăi" care susțin

„Ceatariș-prijnaș" și „contralău"

acompaniamentul cu „contra", unul realizînd o țiitură (formulă de acompaniament) „românească", marcînd prin acorduri atît timpii cît și contratimpii, iar celălalt realizînd o țiitură în acorduri pe contratimpi, uneori în contratimpi sincopați, și „gordonoșul", care intonează sunetele de bas ale armoniei cu „gorduna", un fel de contrabas de talie mică. Ei cîntă numai din instrumente, nu și din gură, ca lăutarii altor meleaguri. Cîntă la joc și la petreceri, fiind cei mai fideli cunoscători ai muzicii instrumentale din zonă. Este așadar trioul transilvănean clasic : vioară — vioară de acompaniament — contrabas, într-o formă ușor amplificată uneori, cu două viori de acompaniament și chiar cu două viori-prime. Tarafurile codrenești, mai ales cele mici, prezintă un repertoriu muzical zonal tradițional bine conturat. Ele au preluat din străbuni tezaurul folclorului muzical din partea locului, păstrat din generație în generație. Sînt alcătuite din instrumentiști înzestrați — unii vestiți —, fiecare cîntînd de obicei din unul sau două instrumente. Demni de amintit sînt următorii „ceata-

https://biblioteca-digitala.ro

rîşi" din Codru : Şandoru Părăscuţii (decedat în 1952), Ioan Domuţa, zis Ionu Lichii (decedat în 1978), Gavril Sabău, zis Găvrila Vili (decedat în 1942?), Gheorghe Toduţ, Izidor Şerban, toţi din Stîna — Satu Mare, ca şi vestitul „contralău" Vasile Motişan ; apoi „ceatarîşii" Florea Blidaru din Babţa — Satu Mare (născut în 1931), Ioan Lingurar, tatăl şi feciorul, din Homorodu de Jos — Satu Mare, Vasile Biro din Cehal — Satu Mare, Pavel Costinaş (decedat) şi Ioan Hainal (născut în 1956), ambii din Soconzel — Satu Mare, cel din urmă stabilit în oraşul Satu Mare, Avram (decedat) şi „Şandru cel din Corni" (decedat ?), amîndoi din Corni — Maramureş, Traian Mîza din Oarţa de Sus — Maramureş, Vasile Lădar (născut în 1922) şi Vasile Seras (născut din 1939) din Bicaz — Maramureş, al doilea stabilit în Baia Mare, în calitate de instrumentist al Ansamblului „Maramureşul" din localitate, Ioan Bojan din Dersida — Sălaj ş.a. Aceşti admirabili muzicanţi populari au împărtăşit ori împărtăşesc cu dăruire multor altor lăutari melodiile pe care le-au moştenit de la înaintaşi ori le-au creat ei înşişi, în spiritul cîntecului popular tradiţional.

DESPRE INSTRUMENTELE MUZICALE ALE TARAFULUI CODRENESC ŞI ROLUL LOR ORCHESTRAL

Ceatăra (neart. *ceatără*, pl. *ceteri*)

Este vioara propriu-zisă, cu cele patru coarde acordate în obişnuitele cvinte (*sol-re-la-mi*). Faţă de diapazonul uzual (*la* = 440 vibraţii duble pe secundă), acordajul este adesea mai sus ori mai jos cu aproximativ un semiton, mai rar cu un ton, datorită, se pare, lipsei din taraf a unui instrument etalon, cu sunete fine, după care să se potrivească instrumentele cu coarde.

Pînă acum vreo zece ani, unii ceatarîşi — între care Ioan Domuţa şi Izidor Şerban — dublau coarda *sol*, folosind aceeaşi cheie a viorii ca cea corespunzătoare coardei *sol*, cîştigînd deci o coardă în plus. Între cele două coarde *sol*, acordate la unison, se păstra o distanţă mică, oarecum ca la mandolină. Cînd perechea de coarde *sol* nu era călcată deodată cu arcuşul, ci doar una din ele, cealaltă intra în vibraţie prin simpatie. Prin această amenajare a viorii se obţine o rezonanţă sporită, de o culoare timbrală aparte. Cei doi muzicanţi, pomeniţi mai sus, afirmă că în tinereţe au văzut asemenea viori cu cinci coarde la ceatarîşii vremii, de la care au preluat modelul. Ei mai susţin că, înainte de a ajunge „ceatarîşi-primaşi", au învăţat mai întîi la „contră" ori la „gordună" şi numai după ce s-au făcut remarcaţi la aceste instrumente au devenit „primaşi".

Călugul nu prezintă modificări esenţiale, în afara faptului că i se micşorează înălţimea şi, prin aceasta, distanţa dintre coarde şi limba viorii, ceea ce înlesneşte o mai comodă aşezare a degetelor pe coarde, uşurînd digitaţia. Ceatarîşii modifică adesea locul podului, plasîndu-l în faţa piciorului din dreapta al călugului, puţin înspre „efu" („feul" sau „urechea") instrumentului. În felul acesta — susţin ei — ceatăra „ţingăleşte", adică are glas ca de clopoţel.

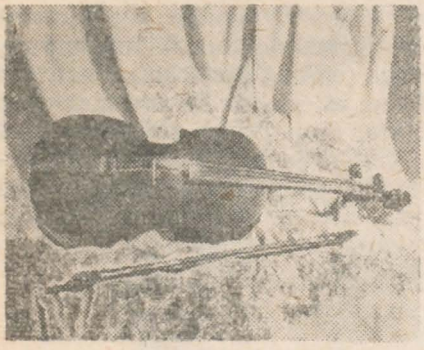
Pînă acum cîţiva ani, ceatarîşii preferau arcuşurile confecţionate de ei înşişi, din lemn de prun ori de cireş, pe care puneau păr de armăsar. Erau mai scurte decît cele de fabrică.

În taraful codrenesc ceatăra cîntă melodia.

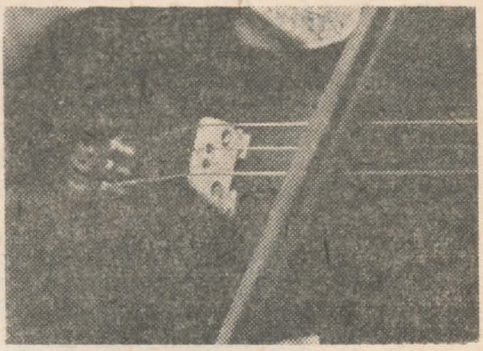
https://biblioteca-digitala.ro

Contra

Este un instrument de construcţie locală, mai mare decît vioara şi ceva mai mică decît viola. Înălţimea ecliselor, mai pronunţată decît la violă, contribuie la o remarcabilă adîncire a cutiei de rezonanţă. În Codru *contrei* i se mai spune *braci*, pe alocuri *braici*, iar muzicanţilor care o mînuiesc : *contralăi*, *braciști*, *braicişti* sau *braicioşi*. Pe un căluş drept, retezat,

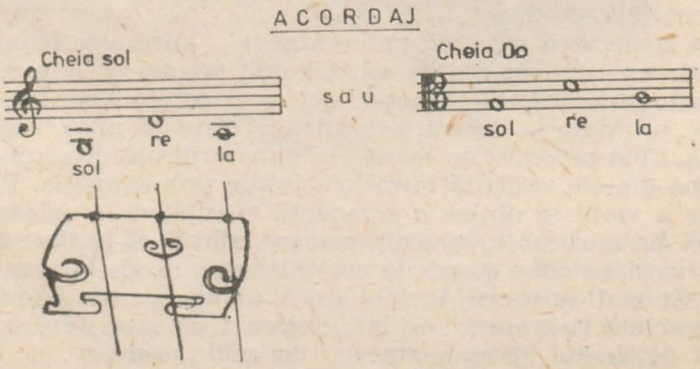


„Contra" şi arcuşul ei



Căluşul retezat al „contrei"

sînt întinse trei coarde, două mai groase şi, între ele, una mai subţire, acordate după cum urmează :



Înainte vreme coardele erau făcute din intestine de oaie. Astăzi sînt aproape întotdeauna înlocuite cu coarde de metal, două de *sol* şi una de *re*.

Arcuşul din lemn de prun sau de cireş — şi el de construcţie locală — este scurt, cam cît lungimea antebraţului, cu bagheta ceva mai groasă decît a violei clasice. Este prevăzut cu păr din coadă de cal. Deosebirile de construcţie, atît a contrelor cît şi a arcuşurilor, posibile chiar la acelaşi constructor, sînt mici.

Cele trei coarde ale contrei asigură intonarea de acorduri (trisonuri), atunci cînd se trage cu arcuşul deodată şi cu aceeaşi tărie pe ele,

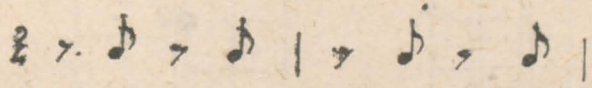
https://biblioteca-digitala.ro

folosindu-se o digitație corespunzătoare. Rezultă o sonoritate armonică omogenă, oarecum metalică și strălucitoare, mai plină decît la vioara sau viola cu trei coarde și căluș retezat, destinate acompaniamentului, folosite în alte ținuturi ale Transilvaniei.

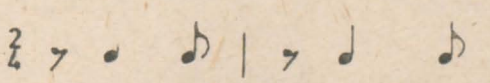
În Codru se folosesc de obicei două contre, fiecare cu rol determinant în realizarea ritmului și armoniei. Prima contră execută cîte două trăsături de arcuș în jos și cîte două trăsături de arcuș în sus, ușor întrerupte, punctate, din încheietura mîinii *(poignet)*, în formula :

Acompaniamentul este „rar" la melodiile așezate și „des" la cele iuți. De notat faptul că, în acompaniament, contralăii nu realizează două acorduri cu aceeași trăsătură de arcuș, fie că este în jos, fie că este în sus, ci un singur acord, repetat. (Aceasta se remarcă nu numai în muzica de joc codrenească, ci și în cea proprie altor meleaguri transilvănene.) Actualmene se observă tendința încărcării armoniei cu tot soiul de disonanțe, ceeat ce — după opinia mea — dăunează muzicii populare autentice.

A doua contră are rolul de a contrapuncta acompaniamentul celei dintîi Aceasta o urmărește îndeaproape, o completează, o ajută. Ea intră .de obicei pe contratimpi :



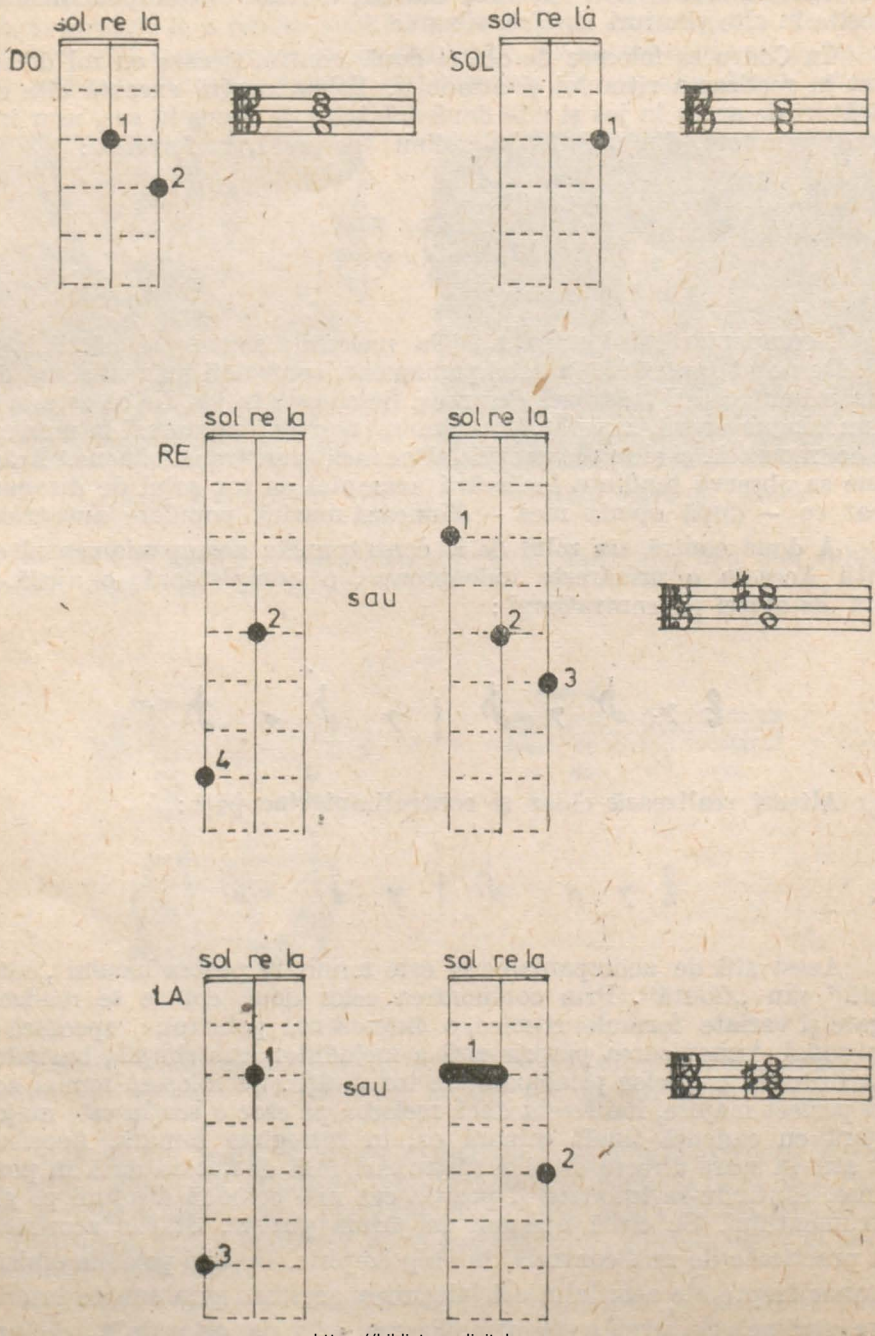
Alteori realizează chiar și contratimpi sincopați :



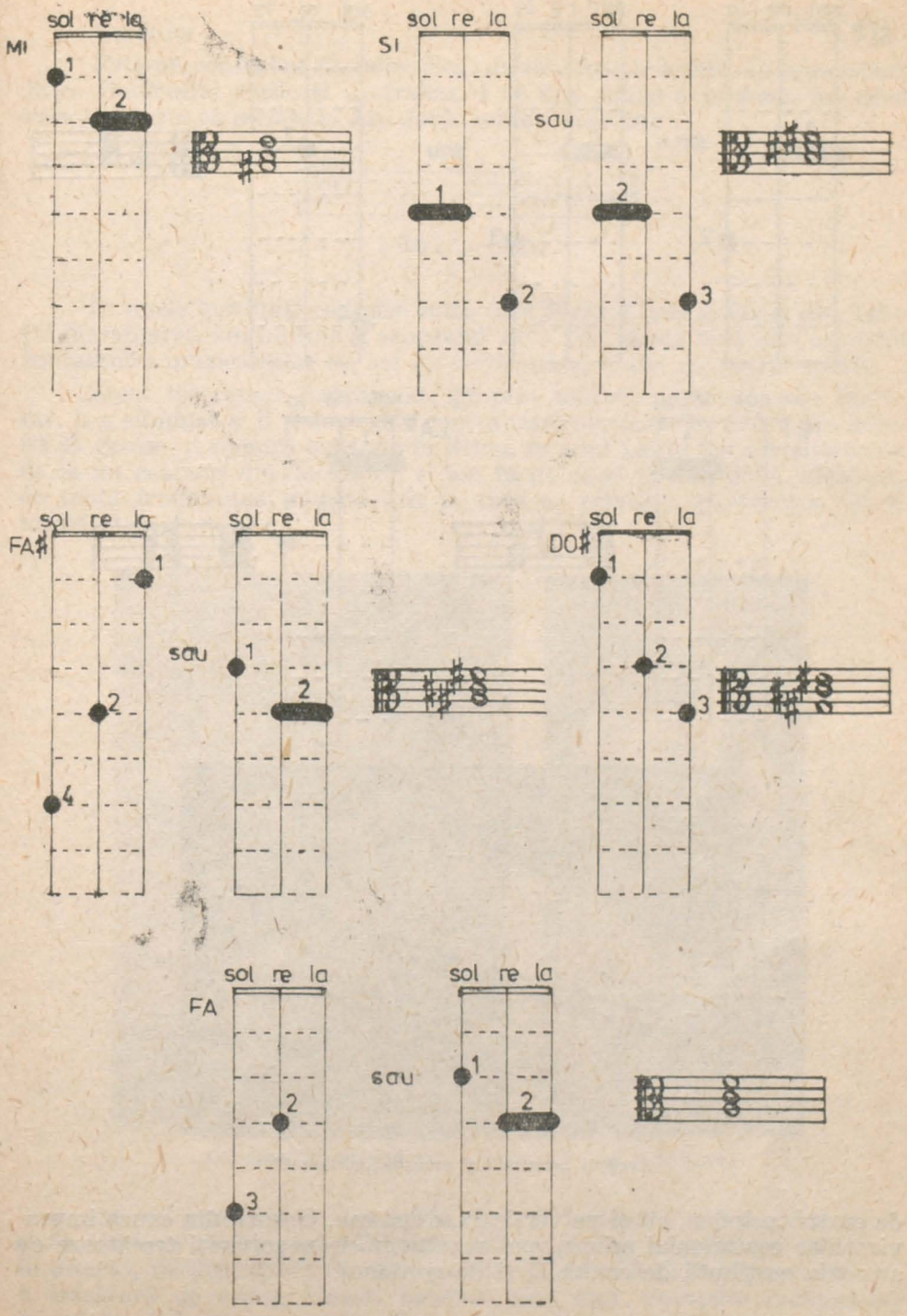
Acest stil de acompaniament este numit în partea locului „contră ruptă" sau „tăiată". Prin conlucrarea celor două contre se realizează bogate și variate formule ritmice, o interesantă poliritmie, specifică stilului zonal. Armonizarea propriu-zisă a melodiilor este simplă, bazîndu-se pe acordurile treptelor principale ale tonalității. Se folosesc numai acorduri perfect majore, indiferent dacă melodia pe care o susțin este majoră, majoră cu cadență finală minoră ori în întregime minoră. Acordurile sînt atît în stare directă cît și în răsturnări, însă de fiecare dată în poziții strînse, căutîndu-se totodată și poziția cea mai comodă a mîinii pe gîtul instrumentului. Se cîntă obișnuit în prima poziție. Stările acordurilor sînt practicate de unii contralăi în chip empiric. De aici posibile omisiuni ale unor trepte ale acordului ori înlocuirea acestora prin sunete intermediare străine. Se urmărește armonizarea atît pe orizontală, călăuzită

https://biblioteca-digitala.ro

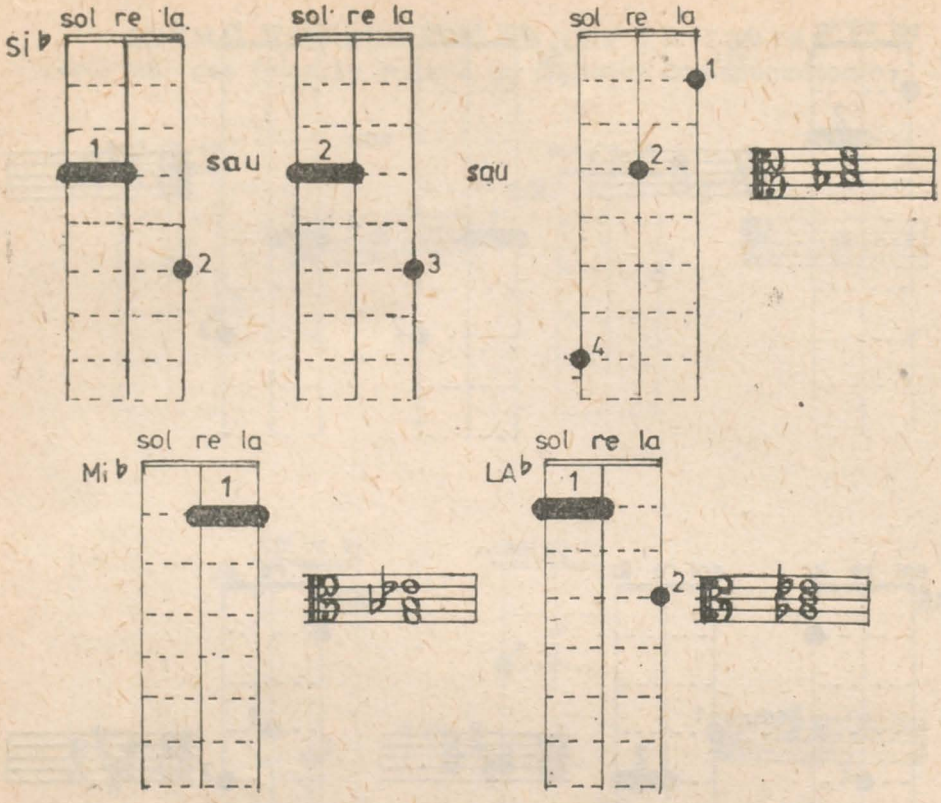
SCHEMA ACORDURILOR MAJORE LA CONTRĂ
(cele mai des folosite în zonă cu digitația corespunzătoare)

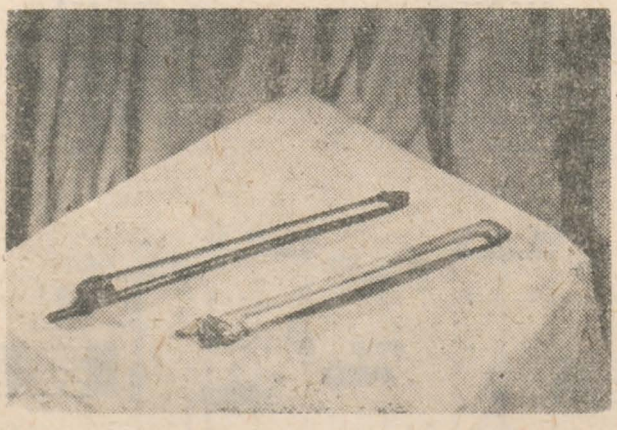


https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro





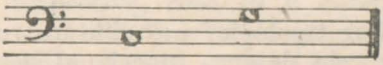
Arcușul „contrei" și arcușul „gordunei"

de cursul melodiei, cît și pe verticală, după caz. Uneori, din cauza improvizațiilor ceatarîșului-primaș, pot rezulta unele nepotriviri trecătoare cu armonia susținută de contralăi și de gordonoș.

https://biblioteca-digitala.ro

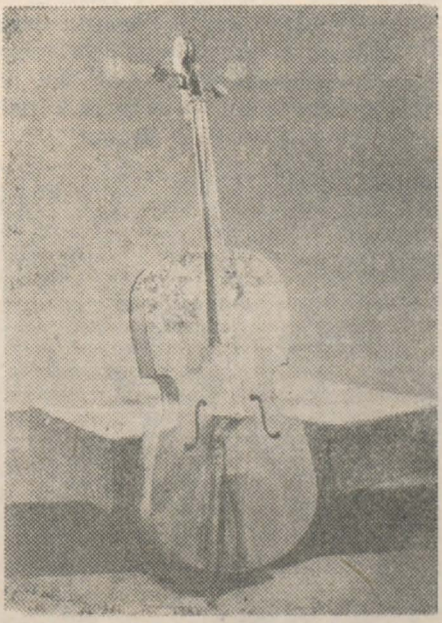
Gorduna

Este un contrabas de talie mică, de construcţie locală, cu dimensiuni între violoncelul clasic şi contrabas. I se mai spune şi *gordonă*, iar celui care cîntă din ea *gordonoş*. Are două coarde acordate :



În unele localităţi codrene, între care Bicaz, Ciuta şi Corni din judeţul Maramureş, am întîlnit şi acordajul *Re — Sol*. Acest fapt este urmarea contactului muzicanţilor de aci cu contrabasul clasic cu patru coarde.

Acest interesant instrument, propriu muzicii populare, este foarte rar. L-a eliminat şi îl înlocuieşte contrabasul obişnuit. În Codru am izbutit să găsesc o singură gordună în Stîna, în anul 1978. Am achiziţionat-o de la un ceatariş din localitate şi am făcut după ea una nouă, identică, de toată frumuseţea, reuşită atît în ceea ce priveşte construcţia, cît şi sonoritatea.



„Gorduna" şi arcuşul ei

„Gordonoş"

Arcuşul gordunei este ca cel al contrei, însă cu 1 — 2 cm mai scurt şi cu bagheta mai groasă. Tehnica mînuirii lui se bazează pe trăsături în *détaché*, fiecărui sunet (fiecărei pătrimi în notaţia de faţă) revenindu-i o trăsătură de arcuş. Uneori sunetele sînt uşor sincopate (adăugate), pe trăsături de arcuş oarecum combinate între *staccato*, *portato* şi *détaché*.

https://biblioteca-digitala.ro

Gorduna urmărește de obicei contrele și nu ceatăra, respectiv acordurile contrelor și nu melodia viorii, intonînd mai ales sunetele care alcătuiesc fundamentalele acordurilor, statornicindu-le starea în acompaniament.

DESPRE MELODIA INSTRUMENTALĂ DIN CODRU ȘI INTERPRETAREA EI

Din punct de vedere tipologic, melodiile instrumentale sînt deosebit de variate, cu osebire cele de joc, funcțional destinate dansului. Sînt cîntate la ceatără, susținută de acompaniamentul ritmic și armonic al contrei (contrelor) și gordunei. Structura ritmului este binară. Ritmul simetric, uneori sincopat, oarecum legănat, determină o structură formală în general fixă, bazată pe juxtapunerea unidirecțională a elementelor care o compun. În comparație cu melodiile de joc specifice altor zone folclorice ale țării, structura melodică are un etalon similar, ceea ce demonstrează unitatea folclorului muzical românesc de pe tot cuprinsul patriei.

Adesea frazele melodiei se repetă în noi și noi variante, unele intercalate, altele cu un singur motiv schimbat, celelalte motive din construcția frazală rămînînd neschimbate ori puțin schimbate. Melodia este vie, iar procesul variabilității activ, în funcție de talentul fiecărui instrumentist în parte.

Ceea ce caracterizează melodia este structura ei ritmico-melodică motivică, acea succesiune intervalistică de terțe suitoare, însoțite de cvarte ori de alte intervale pe valori punctate, cu rol felurit în compunerea, în țesătura discursului muzical. Punctarea marchează melodia, îi împrumută nerv și culoare, îi dă viață, stil, determinînd — în ultimă instanță — și acompaniamentul ritmic care pregătește și susține dansul.

Taraful Dumitru Iederan

https://biblioteca-digitala.ro

Tehnica mîinii drepte, respectiv mînuirea arcușului, realizează o combinație între *staccato* și *détaché*, mai ales pe sferturi ale arcușului, cît mai aproape de vîrful acestuia. Jumătățile de arcuș și arcușul întreg sînt folosite doar cînd se intonează valori mai lungi, legate ori sincopate, precum și în cazul unor întorsături melodice la finele unor fraze ori la cadența finală. Muzicanții simt un puls uniform pe tot parcursul melodiei, la piesele instrumentale respective, ceea ce îi determină să atace timpii accentuați mai ales cu trăsături de arcuș în jos, cît mai aproape de vîrful arcușului. Încheietura mîinii drepte *(poignet)* a ceatarîșilor codreni este destul de rigidă, de crispată. Ei trag mai mult din antebrat, simțind trăsătura de arcuș pînă în umăr. Bineînțeles că aceasta își spune cuvîntul asupra stilului instrumental respectiv, cu implicații în realizarea melodiilor de joc codrenești, înrîurind agogica, dînd pulsație și vigoare acompaniamentului ritmico-armonic. În funcție de tehnica arcușului fiecărui interpret, se folosesc și trăsături combinate cu sincope și contratimpi, ceea ce dă naștere, prin suprapunere pe verticală, unei poliritmii de toată frumusețea.

Tehnica mîinii stîngi, respectiv digitația ceatarîșilor codreni, prezintă unele diferențieri de la un ins la altul, nu însă prea mari. Fiecare ceatarîș își dezvoltă o digitație cît mai accesibilă lui, în funcție de melodie. O parte din ceatarîșii mai în vîrstă „se fereau" să folosească degetul 4 (cel mic), probabil din cauza dificultăților de angrenare a lui în procesul digitației. Aceasta ne face să bănuim ca fiind posibilă folosirea odinioară a unei scordaturi în cvarte la acordarea viorii din zonă. Alteori funcția degetului 4 este preluată de degetul 3 (inelarul), îndeosebi în executarea unor forme de *glissando*, alunecări ale degetului pe coardele instrumentului. Asemenea procedee tehnice sînt astăzi tot mai rare. Cert este însă că melodia își păstrează autenticitatea, în pofida faptului că fiecare ceatarîș o cîntă „oarecum diferit", cu o tehnică proprie a digitației, neconformă principiilor clasice, eulte, ale viorii.

Ornamentarea melodiilor este deosebit de bogată în apogiaturi, mordenți, grupete, triluri specifice (ca un vibrato larg, mărunt și susținut) ș.a. Ele îmbracă melodiile într-un veșmînt propriu, dîndu-le o notă aparte. Fără ornamente melodiile ar fi simple și reci, aspre și fără vlagă. În abordarea ornamentelor, fiecare ceatarîș are propria sa metodă, propriul său stil. Adesea se întrec unii pe alții în a găsi noi și noi „floricele", cum numesc ei asemenea podoabe ale cîntării.

Din marea varietate a muzicii instrumentale din Codru sînt demne de a fi reținute jocurile : *Românescu*, *Românește pe ponturi*, *Codrenescu* sau *Codrenește*, *Ardileana*, *Bătrînescu* sau *Bătrînește*.

Românescu sau *Românește* este un joc de perechi destul de lent compus din punct de vedere al dansului din două părți [1]. În prima parte, dansatorii execută deplasări în cerc ori semicerc, cu pași tropotiți sau, fără tropot, iar în a doua parte pași de învîrtită, care alternează cu ponturi [2].

[1] Iacob Dance, *Jocuri populare din jud. Satu Mare*, Satu Mare, Casa Creației Populare Județene Satu Mare, 1969 ; idem, *Jocuri populare codrenești*, vol. I, 1971, și vol. II, 1980, Satu Mare, Casa Creației Populare Județene Satu Mare.

[2] „Pont" se referă la punctarea unor figuri de dans.

https://biblioteca-digitala.ro

Românește pe ponturi, *Codrenește* și *Scuturatu* sînt aşijderea jocuri de perechi, dar atît melodiile cît și mișcările dansatorilor sînt mai iuți. Ele sînt de mare spectaculozitate instrumental-coregrafică.

Ardileana, *Ardeleana* sau *Ardelenește* este tot joc de perechi, asemănător jocurilor transilvănene de pe cele două maluri ale rîului Someș. În unele localități codrene se confundă cu *Bătrînescu*, mișcarea lor fiind la fel de așezată.

Bătrînescu este și mai lent decît *Românescu*. Se joacă mai ales de cei în vîrstă, iar figurile acrobatice sînt reduse, pe potriva puterii dansatorilor.

Se mai întîlnesc și alte denumiri, bunăoară : *Cîtingan* (= încet), joc bătrînesc, apoi *De-arăduit* (= de pornit, de început) și *Bătuta*, mai ales în unele zone de interferență cu Bihorul, Sălajul și Maramureșul.

Doresc să subliniez faptul că „danțul", evoluția „dănțăușilor", adică a jucătorilor, nu începe deodată cu muzica. În jocurile codrenești există libertatea de a intra în dans. În mod obișnuit, după ce ceatarîșii au început melodia, dansatorii rămîn o vreme pasivi, preț de una sau două măsuri, și numai după aceea încep să joace. Alteori dansul obligă scurtarea discursului muzical, oprindu-l cu una, două ori trei măsuri înainte de epuizarea unei secțiuni ori a melodiei, dar și viceversa, cînd melodia obligă mișcările dansatorilor. Aceștia comandă anume ponturi (figuri), cu implicații în firul melodiei, care se modifică spre a corespunde mișcărilor de dans, respectiv melodia se schimbă determinată de evoluția — uneori improvizatorică — a dansului. Muzica susține dansul, și cele două elemente, melodia și dansul, nu pot exista una fără cealaltă. Există o strictă interdependență (întrepătrundere) în această direcție.

Am socotit folositor să redau alăturat partiturile dansurilor *Românescu din Babța* și *Codrenescu*, pe care le-am notat după înregistrările făcute în anul 1986 de Radioteleviziunea Română cu Taraful Casei orășenești de cultură din Carei, avînd următoarea componență : ceatără : Dumitru Iederan, autorul acestei scrieri, contra I : Andrei Deac, contra II : Vlad Varga și gordună : Adalberti Ginal.

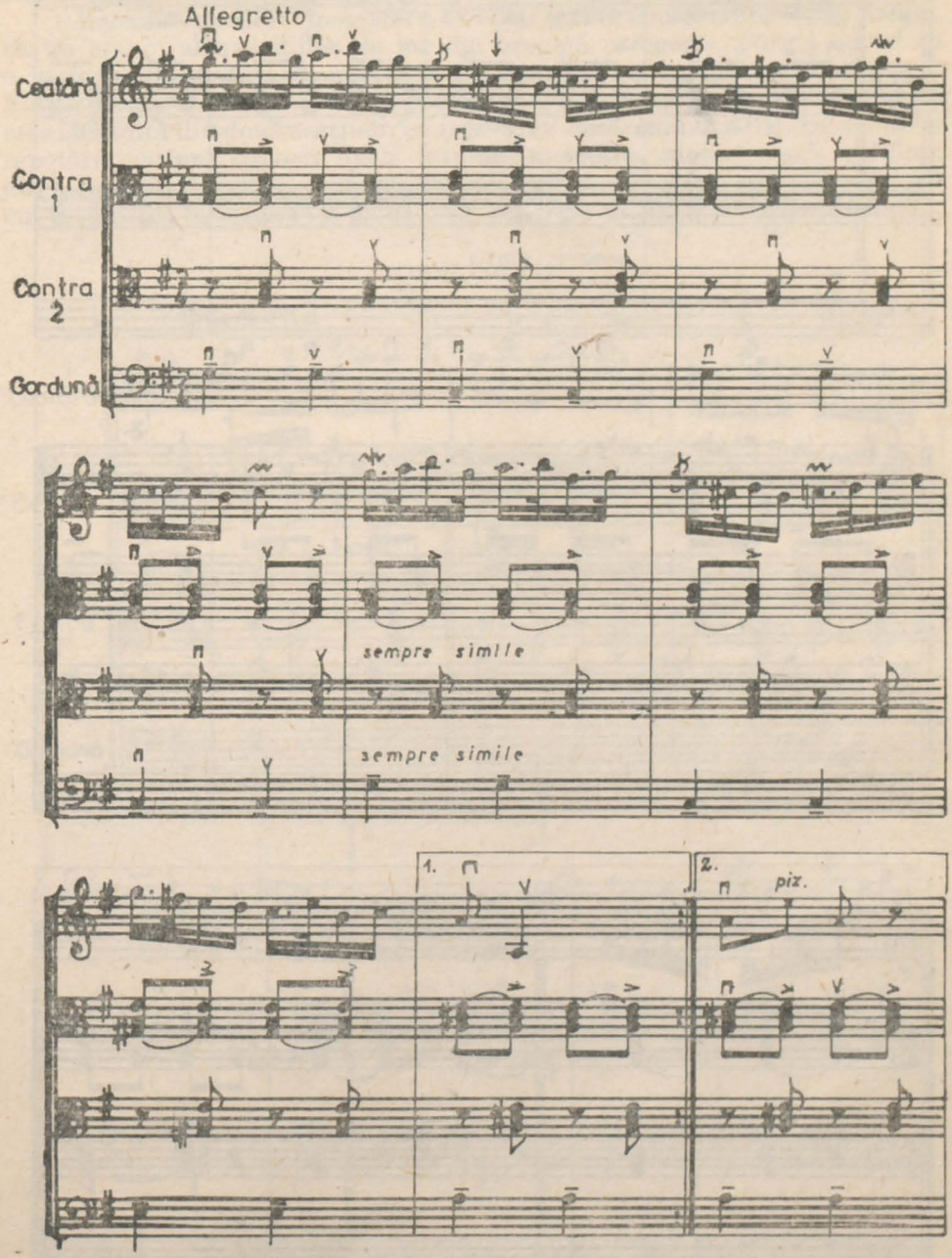
NOTE LA EXEMPLELE MUZICALE

1. *Românescu din Babța* este una din melodiile cele mai frecvente la jocul din această localitate codrenească. Este mai puțin întîlnit în celelalte localități din Codru, prezentînd, de la un loc la altul, mici diferențieri atît în structura motivică a melodiei, cît și în privința mișcării *(tempo)*. Numele îl așază în categoria jocurilor a căror apartenență etnică este limpede afirmată, cum sînt bunăoară : *Românește (Românește cu ponturi)*, *Românește de purtat*, *Românește de sărit*, *Românește rar*, *Românește des*, *Românește iute* etc.) [3], *Românește*, *Românească*, *Romîncuța* ori chiar *Romana*, dansul de salon al „inteligheții" transilvănene, elaborat în a doua jumătate a veacului trecut, de un mănunchi de intelectuali din Brașov, în năzuința de răspicată afirmare națională, într-o vreme în

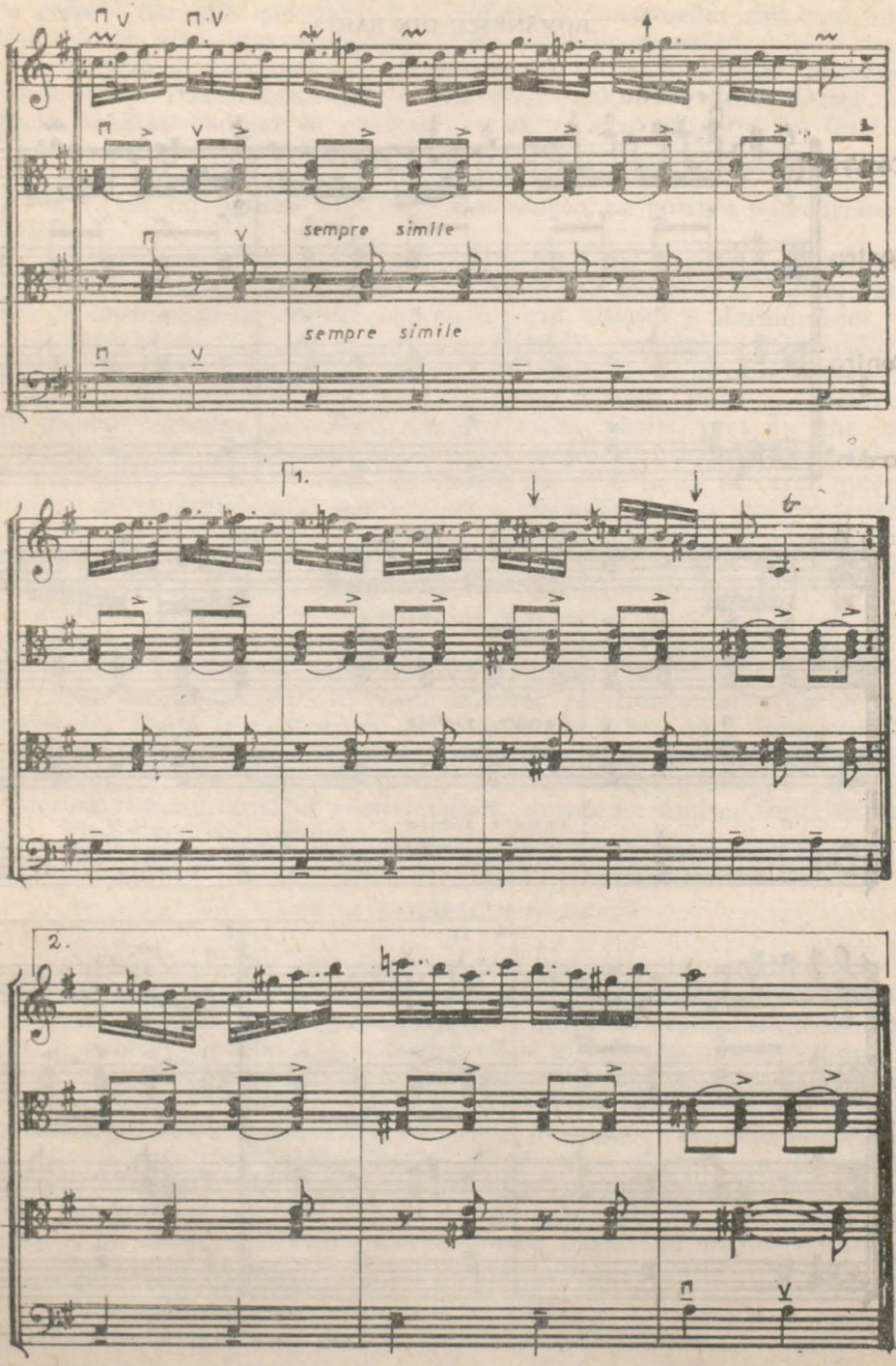
[3] A se vedea *Dicționarul jocurilor populare românești* de G. T. Niculescu-Varone și Elena Costache Găinaru-Varone, București, Editura Litera, 1979.

https://biblioteca-digitala.ro

ROMÂNESCU DIN BABȚA



https://biblioteca-digitala.ro

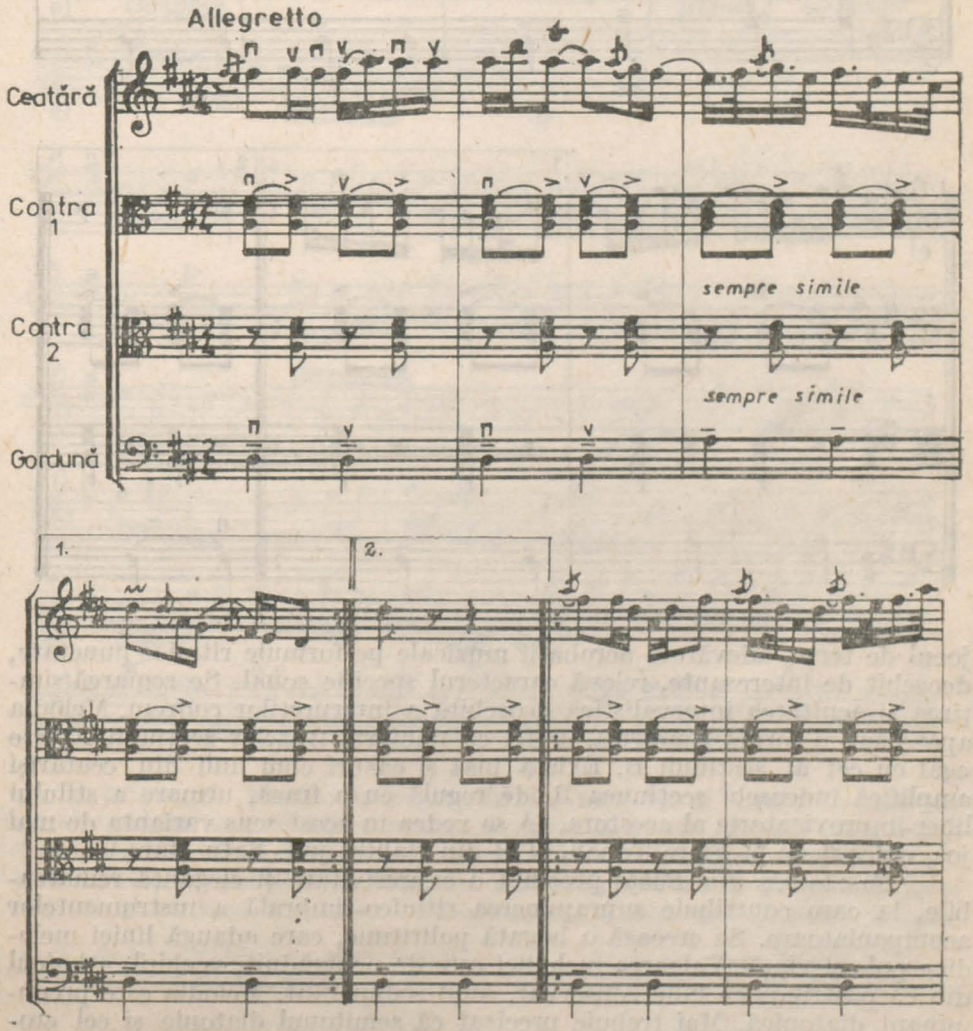


https://biblioteca-digitala.ro

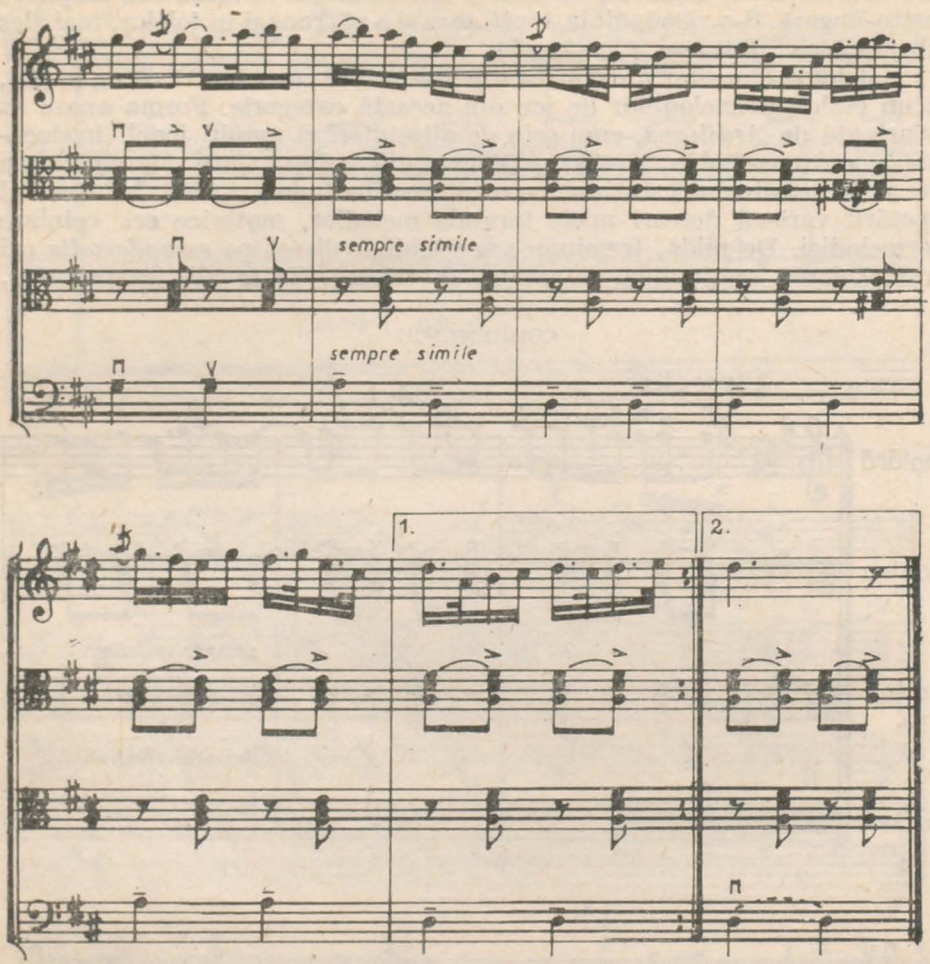
care Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul se aflau sub stăpînire austro-ungară. S-a răspîndit în toată țara și a pătruns și în folclor, mai ales sub numele *Romanu (Romanul)*.

Melodia dansului *Românescu din Babța* este considerată ca un model, ca un etalon al melodiilor de joc din această categorie. Forma apare ca o variantă de *Ardileană*, cum este de altminteri și numit jocul în localitățile codrene Bolda, Hodișa și Medișa din județul Satu Mare. Forma este alcătuită din două secțiuni, cu repetarea fiecăreia : AABB. În decursul repetării variază deseori unele formule melodice, motivice ori celulare ale melodiei. De pildă, terminarea secțiunii A direct pe *secunda volta* ori cu încheierea secțiunii B la octava superioară. Intervalistica melodiei,

CODRENESCU



https://biblioteca-digitala.ro



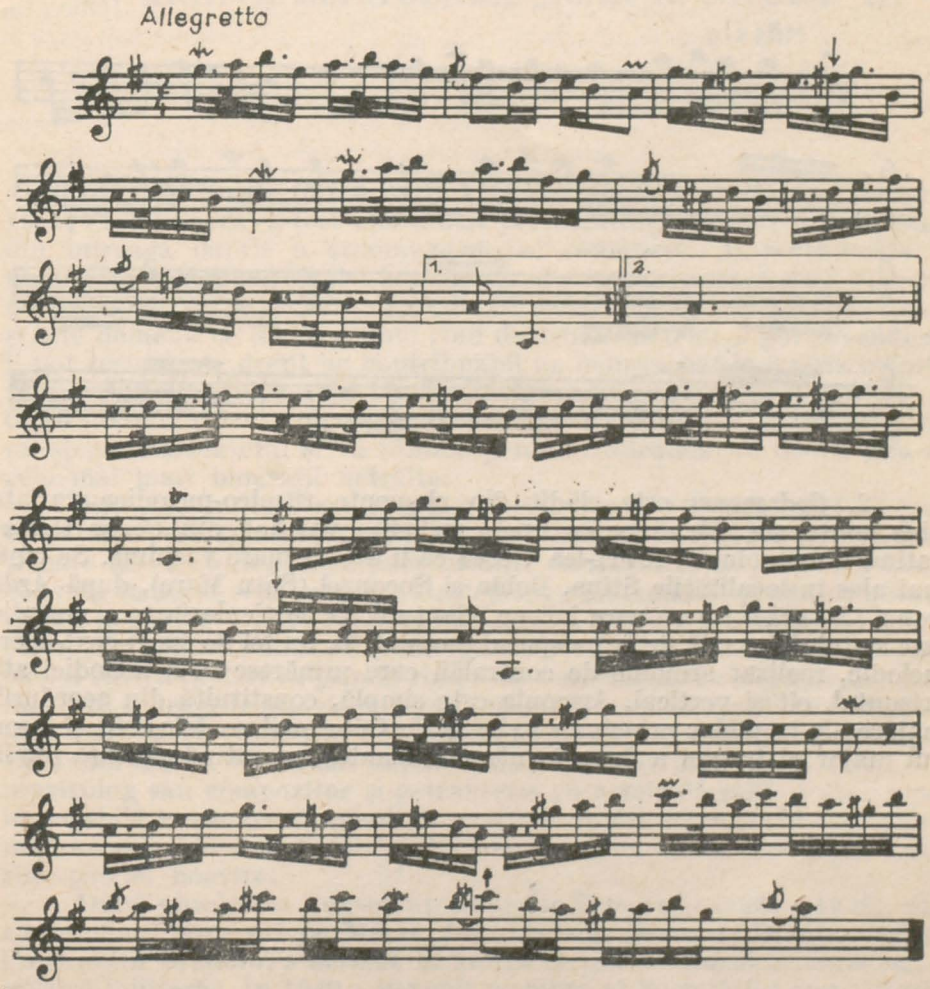
jocul de terţe, adevărate acrobaţii muzicale pe formule ritmice punctate, deosebit de interesante, relevă caracterul specific zonal. Se remarcă simţirea şi acuitatea intervalistică deosebită a interpreţilor codreni. Melodia apare sub o formă simetrică, astfel că numărul frazelor secţiunii A este egal cu cel al secţiunii B. Există însă şi cazuri cînd unii din ceatarîşi amplifică îndeosebi secţiunea B, de regulă cu o frază, urmare a stilului liber-improvizatoric al acestora. (A se vedea în acest sens varianta de mai jos, culeasă de la Flore Topan, şi el din Babţa, jud. Satu Mare.)

Românescu din Babţa prezintă o expresivitate şi eleganţă remarcabile, la care contribuie suprapunerea ritmico-timbrală a instrumentelor acompaniatoare. Se creează o bogată poliritmie, care adaugă liniei melodice puls şi viaţă. Valoarea melodiei este de netăgăduit, vechiul, arhaicul din ea păstrîndu-se bine conservat, solid sedimentat. Melodia este predominant diatonică. Mai trebuie precizat că semitonul diatonic şi cel cromatic nu sînt realizate la fel ca în muzica cultă. Între ele există o diferenţă

https://biblioteca-digitala.ro

de 1 — 2 come, intonații „netemperate", pe care ceatarîșii le mînuiesc cu finețe. Armonia este alcătuită din înlănțuiri tipice ale trisonurilor majore ale treptelor principale, obișnuit între acorduri cu o notă comună, ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă.

Iată și o variantă a dansului nostru, cîntată la ceatără de Flore Topan, în vîrstă de 56 de ani, de fel din Babța :



O privire de ansamblu asupra firului melodic al jocului nostru ne face să credem că prezintă o seamă de asemănări cu „dansul călușarilor ori al boricenilor" *(Kaluschär- oder Boritschantanz)*, pus pe note de Franz Joseph Sulzer și publicat la Viena în anul 1781, cel dintîi dintre cele zece „dansuri și cîntece românești" *(Walachische Tänze und Lieder)*[4] asupra

[4] Tabula I. *Walachische Tänze und Lieder*, nr. 1, din Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist : der Walachei, Moldau und Bessarabiens*, II, Wien, R. Gräffer, 1791.

https://biblioteca-digitala.ro

originii cărora nu există îndoieli. Iată, deci, evidente similitudini, în timp și în spațiu, dovadă grăitoare asupra unității spirituale a ființei românești de pretutindeni.

Spre a înlesni compararea, îmi îngădui să reproduc dansul notat de Sulzer :

2. *Codrenescu* este clădit din elemente ritmico-melodice variate, bine conturate. El aduce cu unele melodii „valahe" din *Codex Caioni*, datînd din secolul al XVII-lea [5], ceea ce îi atestă mare vechime. Se cîntă mai ales în localitățile Stîna, Bolda și Soconzel (Satu Mare), după *Ardeleana (De-arăduit)* cu care începe „danțul". O particularitate a melodiei este saltul de cvartă de la începutul secțiunii B, un fel de cvart-sext-acord melodic, realizat armonic de contralălii care urmăresc firul melodiei atît orizontal, cît și vertical. Armonia este simplă, constituită din acordurile majore ale treptelor principale I, IV și V. Ocazional se folosește și acordul major al treptei a doua (contradominanta), pregătind cadența finală.

[5] Marțian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea — Ioan Caioni (1629—1687)*, Craiova, Scrisul Românesc, 1940; Vasile Mocanu, *Ioan Căian*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973, p. 291—305.

https://biblioteca-digitala.ro

MARGINALII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI. OPT DECENII DE ȘTIINȚĂ ȘI UMANITATE OGLINDITE ÎN ARHIVA EPISTOLARĂ „IOAN R. NICOLA" (I)

MARIN MARIAN

Ioan R. Nicola (6 februarie 1913, Gîrbova, jud. Sibiu — 29 aprilie 1981, Cluj-Napoca) a fost una dintre personalitățile cele mai interesante din întreaga istorie a etnomuzicologiei românești. Îl revendicăm și-l numim al etnomuzicologiei românești, deoarece acesta a fost domeniul în care a activat, a contribuit și s-a afirmat cel mai pregnant, cu toate că și alte domenii ce țin în primul rînd de arta sunetelor îl pot revendica și îl pot recunoaște drept un contribuabil nu neînsemnat la istoria manifestării și dezvoltării lor. Căci Ioan R. Nicola, descendent direct al unuia din frații marelui revoluționar moț de la 1784, Ursu Nicola, zis Horia, a fost un spirit multilateral și va rămîne pentru totdeauna un ins cu una din cele mai mari biografii netrăite.

Era talentat la desen și ar fi putut face caricatură sau pictură naivă de valoare ; era extrem de cultivat și poseda vocație literară (cîteva schițe și note de călătorie, bineînțeles inedite, ca majoritatea lucrărilor lui, ne conving în acest sens ; era înzestrat pentru matematici și pentru științele exacte în genere (făcea experiențe tehnice, și-a construit singur un magnetofon și a publicat două ediții ale unei cărți, încă actuale, despre *Acumulatorii electrici*). Dar în primul rînd a fost un pasionat culegător de folclor muzical. Culegerile sale de pe teren sînt, cantitativ, de mai bine de două ori mai mari decît culegerile de muzică populară românească efectuate de Béla Bartók. A străbătut satele românești mai mult decît oricare alt muzicolog sau compozitor și a transcris cu o migală rară și cu o grafie impecabilă toate aceste piese. A scris mai multe monografii regionale și micromonografii asupra folclorului unor grupuri minoritare de pe teritoriul patriei noastre.

După absolvirea Conservatorului din București (1930—1936), unde i-a avut ca profesori pe Mihail Jora, George Breazul, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, a activat 12 ani ca dirijor în cadrul armatei (șef de muzică militară). În 1940 a devenit membru al Societății Compozitorilor (și repertoriul său componistic enumeră multe coruri, lieduri, piese pentru fanfară, muzică concertantă și simfonică). După război a lucrat în cadrul Institutului de Folclor de la Cluj, iar din 1949 și pînă la pensionarea sa, în 1974, a predat folclorul muzical la Conservatorul „George Dima" din același oraș. Nu insistăm în acest moment asupra biografiei și activității sale (cîteva date sumare am mai notat și în nr. 3/1989 al „Revistei de etnografie și folclor", cu prilejul publicării unui text inedit al lui I. R.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 459—466, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

Nicola), deşi chiar adnotările documentelor pe care le prezentăm mai departe ne vor impune evocarea unor elemente biografice, memorialistice sau bibliografice. Astfel, prin prisma şi intermediul acestor documente vom realiza biografii şi bibliografii, selective şi critice, aşa cum ele însele se vor impune. Fiindcă, acesta este şi sensul contribuţiei de faţă.

Fondul epistolar aflat în arhiva „Ioan R. Nicola", pus la dispoziţia noastră de soţia acestuia, Maria Nicola, este unul din cele mai diverse şi mai interesante. Divers dar foarte convergent, deoarece toţi folcloriştii, compozitorii şi muzicologii semnatari au avut preocupări în acelaşi domeniu şi calităţi umane sau principii ştiinţifice care îi asociază. Şi, de asemenea, demn de un larg interes este acest fond, deoarece, în ciuda hiatusurilor sale, în ciuda unor mari descompletări, a unor absenţe de piese foarte grăitoare (vom vedea în ce sens), epistolarul „I. R. Nicola", cu problemele amintite şi cu personalităţile prezente în el, cartografiază — am putea spune — teme şi evenimente importante ale istoriei muzicii, muzicologiei şi folcloristicii româneşti.

Iată, prin urmare, în cele care urmează, o istorie, desigur marginală, fragmentară, a folcloristicii şi muzicologiei româneşti, schiţată în corespondenţa, şi ea fragmentară, eliptică, recuperată acum, din arhiva „Ioan R. Nicola".

Întrucît intenţia noastră este de a pune în circulaţie cîteva documente, vom reproduce textele respective cu fidelitate, redînd particularităţile proprii autorilor şi epocii lor.

Vom începe cu unul din cei mai vechi expeditori prezenţi în cadrul cercului de personalităţi cu care I. R. Nicola a întreţinut relaţii epistolare : **Timotei Popovici.**

Timotei Popovici (1870—1950) este una din figurile cele mai importante ale istoriei muzicii şi vieţii muzicale din Transilvania. Membru fondator al Societăţii Compozitorilor Români (1920), preşedinte al secţiei artistice ASTRA (Sibiu), compozitor foarte fecund şi popular, el a excelat în această calitate din urmă în genurile vocale, scriind numeroase coruri laice sau liturgice. Dar cu predilecţie, în muzica sa, a apelat la prelucrarea sau simpla armonizare a cîntecelor populare. Este, de asemenea, autorul unui *Dicţionar de muzică* (1905) şi al mai multor manuale muzicale şcolare, colaboratorul unor periodice ca „Izvoraşul", „Amicul poporului", „Vatra şcolară", „Telegraful român". Patriot din cea mai înaltă şi acerbă stirpe, a insistat asupra unor teme specifice şi preferate entuziasmului ardelean. Iată de ce a scris *Marşul lui Iancu* pentru fanfară, un *Poem despre Avram Iancu* pentru orchestră sau suita corală *Regele Munţilor* — — „poem din cîntece populare despre Avram Iancu pentru soprană, tenor, cîntec din fluier, semnal de tulnic şi cor mixt". Vibrantul patriotism al pieselor sale, acel patriotism ardelean cu motivaţii şi caracteristici cu totul aparte, abisale, distincte, era împărtăşit şi apreciat la vremea aceea în unanimitate. Iată de ce, scria un elev, admirator şi prieten al lui, „mai ales în ultimii ani, nici un alt compozitor român n-a fost mai adeseori cîntat ca părintele Timotei. Am putea spune că n-a fost zi în care posturile noastre de radio să nu fi transmis măcar o dată, dacă nu chiar de mai multe ori în aceeaşi zi, una din compoziţiile patriotice : *Hora lui Iancu*, *Marşul lui Iancu* şi *Iancu la Turda* [...]. Aproape că n-a fost concert coral dat în acest timp în ţară, care să nu fi avut în program şi una din

https://biblioteca-digitala.ro

aceste compoziții, sau altele tot atît de patriotice și poporale de ale sfinției sale" (Gheorghe Șoima, *Părintele Timotei Popovici la 75 de ani*. Reproducere [broșură] din „Gazeta Sibiului" nr. 24/1945, Sibiu, Tiparul Institutului de Arte Grafice „Dacia Traiană" S.A. 1945, p. 3).

Primul document pe care-l dăm publicității nu i-a fost destinat lui I. R. Nicola, deși e prezent între scrisorile arhivei de care ne ocupăm. Destinatarul ei nu este important pentru istoria muzicii sau a folcloristicii noastre și de aceea credem că este suficientă adresarea făcută de expeditor pe fața cărții poștale în cauză, pentru a avea prezentarea sa.

1.

[*Adresa* :] Dlui
Vasile Petrașcu, dirig.
corului episcopiei la *consistor* — Cluj

Dragă D-le Petrașcu!

Am compus un poem din cîntece populare despre Avram Iancu, pentru cor mixt, ce voi să-l cîntăm la serbarea comemorativă ce vom da în 18 ian. c. seara în teatrul orașului de aici. — Între cîntecele utilizate de mine e și „Jele-i Doamne cui și cui", pe o melodie ce mi-a cîntat-o colegul A. Popovici. Aflu acum că și dta ai cîntat de curînd acest cîntec cu acomp. de pian, și după cît mi s-a spus, melodia s-ar potrivi. De aceea te rog f. mult dacă e tipărită să-mi trimiți cu ramburs un ex., dacă nu, să-mi copiezi un ex. Vezi bine eu vreau să am aceea compoziție numai pt. a face comparație între aceea și a mea, și nu am de gînd a o utiliza în public.

Sibiu 8/I 925
str. Regina Maria 7

Cu mulțumiri și salutări
Timotei Popovici

Următoarele scrisori sînt destinate lui Ioan R. Nicola și, pentru noi, constituie primele documente, de acest gen, care atestă relațiile întreținute de folcloristul nostru, tînăr pe-atunci, cu personalitățile noastre culturale. Șase ani separă a treia epistolă de primele două, dar, după tonul familiar al adresării, se vede bine că între corespondenți relațiile, atît directe, de comunicare orală, cît și acelea epistolare, au fost, și înainte dar și între aceste scrisori, poate chiar și după acestea din urmă (aflate de noi), mult mai susținute, frecvente.

Sibiu, la 20 iunie 1938

2.

Dragă Domnule Nicola! [1]

Am primit cartea trimisă de Dta cu cîntările basarabene [2] și-ți mulțămesc pentru acest dar cu care mi-ai făcut deosebită plăcere. Întîi fiindcă din toate iasă același suflu comun românesc, care-l avem și noi, cei din Ardeal și bănățenii mei. Deci cartea e încă un document minunat că sîntem „o apă și un pămînt" [3] ori în care parte am trăi în vechea Dacie romană. Al doilea, sînt în ac. carte poezii de toată frumusețea, cu versuri și chiar serii de versuri atît de frumos sunătoare și simetrice în toate, că ating cu adevărat perfecțiunea.

https://biblioteca-digitala.ro

Păcat că redarea lor în tipar are destule scăderi [4]. Mai întîi, și cele ce nu se pot ierta anumit unei profesoare de limba română, că nu le-a pus pe hîrtie așa cum cer legile ortografiei limbii noastre. În privința asta sînt atîtea, că profesoara — dacă ar fi vorba de o elevă a ei din cl. IV-a de liceu — ar trebui să-i dea o notă foarte scăzută la limba română.

Ca să-ți dau numai 2 pilde, te rog să te uiți la prima poezie : „Cîntec de străinătate" (pag. 5), unde în versul 1 lipsește liniuța de legare a cuvintelor *de aluniță*, ce dacă nu e pusă, face versul să aibă o silabă mai mult decît trebuie. Deci

Frunzuliță de-aluniță
- - | - - | - - | - - |
iasă 4 perechi nu 4 1/2

În versul al 2-lea lipsește virgula între *maică* și *măiculiță* — ba chiar și cea dinaintea cuvîntului maică (corect ar trebui așa : *Spune, maică, măiculiță,)*. Alta, tot aci, în versul al 3-lea *De ce plîng poe***nele**, cînd în versul al 4-lea urmează foarte corect : *Codrii și dumbră***vile** ? (Corect este *poie***nile** cum o arată și *dumbră***vile**. Că moșul Chirilă Bulat o fi spus așa, e întrebare. Dar chiar dacă a spus-o, astfel de greșeli evidente *trebuie* corectate chiar într-o redare sub titlul de folclor. [(De altfel chiar și cuvîntul folclor nu înțeleg de ce într-o carte *românească* se scrie cu *K* pe care noi nu-l avem și nici n-avem lipsă de el. Dacă din momentul în care un termin trebuie — fie luat din orice limbă — eu îl articulez (folclorul), sau îl pun în altă ipostază (d. ex. folcloriști), prin asta l-am localizat, adecă l-am *naționalizat*, l-am îmbrăcat în haina mea românească. Atunci de ce să-l mai scriu cu litere străine, ce le are ici-colo, în limba originală în care a fost creat ? Dar la noi astfel de scrupule nu există. Ba dimpotrivă. Noi ne schimbăm chiar numele nostru și chiar la noi acasă, numai de dragul *străinismului* și din *Ion* ne facem *Jean*, pronunțat *jan*, din *Gheorghe* = *Georges* = *Jorj*, iar ca poet, scriitor ori muzicant ni-i rușine de numele nostru moștenit și ne luăm fiecare cîte un nume cît mai fistichiu, dar întotdeauna cu formă și sunare străină (Radu *Gyr*, *Mihăilescu-Tescani*, sau și mai și *Nello Manzatti*, cînd sărmanul de el e un biet român (dacă nu cumva e de cei cu pielea oacheșă) care pe numele adevărat e *Mînzat*, ori *Mînzatu*) [5]. Asta-i boala noastră și mai ales a fraților „de dincolo" [6], la care nu mai există *lei*, ci numai *franci* și *poli*, nici *mulțămesc*, ci numai *mersi*, nici *bună ziua* sau *bună sara*, ci numai *bon jur* (ce frumos rimează cu : p.... în c.... !), *bon soar* ș.a. Asta-i lipsă de demnitate națională, lipsă de naționalism adevărat și întreg.]

La pag. 6 nu e : **Și-mi fă** *ochișorii roată*, *Să mă uit în țara toată*, ci *Să-mi fac* ochișorii ..., ceea ce rezultă chiar și din versul următor și toate celelalte : *Să mă uit*, *Să știu de ce*. Astfel de greșeli nu mai sînt în folclor, ci numai inconștiente. Folclorul e o fotografie. Dar și fotografia făcută de un fotograf și cea de altul nu sînt la fel. Dar ce deosebire mare e cînd fotografia e făcută de un nefotograf (nici măcar „amator" cum se zice) ? Altfel cartea are multe poezii minunate, ce pot fi folosite la melodii potrivite. Tot așa mi se pare titlul de *Cîntec de străinătate* f. greșit. Ci *Cîntecul înstrăinatului* sau *Cîntecul unui înstrăinat*. *De străinătate* înseam-

https://biblioteca-digitala.ro

nă ceva ce îți aduce aminte de un loc, de o țară ce ți-i străină. Deci nu ești tu însuți înstrăinat pentru ca să te bocești în țara ta!

Încă o dată îți mulțămesc și te salut cu drag. Cum o duci pe acolo? Ai învățat rusca?

Timotei Popovici

[1] Destinatarul se afla atunci în Basarabia. În 1936 intrase, prin examen, în armată și a fost repartizat la Bălți, ca șef de muzică militară. În timpul celor doi ani cît a rămas acolo a făcut o intensă culegere de cîntece populare românești. Masivul volum al acestor piese (peste 200), transcrise, se află depus la fondul Arhivei de Folclor din Cluj-Napoca.

[2] Este vorba de primul volum de *Folklor basarabean, adunat din județele Soroca, Bălți, Orhei, de Tatiana Gălușcă, profesoară de l. română, împreună cu elevele-străjere ale Liceului Domnița Ileana*, Bălți, Editura națională „Cartea noastră", 1938, 192 p. Cel de-al doilea volum omonim a apărut la Editura „Cuget moldovenesc" (Bălți), în același an (52 p.).

[3] Desigur, sintagma nu e utilizată în sensul eminescian al cuvîntului, sens care a încetățenit pentru această formulă ideea neantului și distrugerii. Petru Caraman însă, în lucrarea sa postumă *Pămînt și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolisticei eminesciene* (București, Editura Junimea, 1984), a demonstrat că în antichitate, formula „pămînt și apă" simboliza realmente poporul și țara de pe al căror loc geografic se luau (ca *pars pro toto*) mostre ale acestor elemente. Deci utilizarea aici, de către Timotei Popovici, a expresiei „sîntem o apă și-un pămînt", pentru a desemna marea noastră unitate națională, este cu totul corectă.

[4] Iar acum urmează un complex rechizitoriu, care, în primul rînd ni-l relevă pe expeditor ca pe un foarte bun cunoscător al legilor de versificație populară, al aspectelor teoretice ale folclorului poetic și muzical. (Fără ca T.P. să fie un folclorist!) El, cel care n-a publicat niciodată folclor—la modul academic, strict științific — ci doar armonizări ale unor melodii culese de pe la elevii săi, se pronunță, în fond, împotriva diletantismului în domeniu. După opinia sa, folcloristica însă face parte din fondul strict necesar, elementar de cunoștințe, în cadrul școlii și al culturii (generale) românești, și i se pare inadmisibil ca vreun profesor de limba română să nu cunoască principiile structurale ale limbii și poeziei populare. De toate aceste probleme, adresantul leagă însă inclusiv calitatea conștiinței patriotice și naționale a compatrioților săi și de remarcat este pledoaria pe care o face mai departe în favoarea menținerii și dezvoltării vocabularului și ortografiei românești ca gest și măsură a menținerii și dezvoltării sentimentului patriotic.

[5] T. P. citează numele unor aproape celebrități, scriitori și publiciști, din perioada interbelică.

[6] Adică de peste munți, din Muntenia.

Sibiu, la 21 iunie 1938

3.

Dragă Domnule Nicola!

Scrisoarea ce-ți pregătisem aseară și o pusesem în plic pentru ca azi să-i dau drumul, din întîmplare încă nu o pusesem de poștă azi dimineață, fiindcă am ieșit numai către ameazi de acasă avînd și alte scrisori de făcut. Așa, pînă să plec cu ele la poștă, a sosit și scrisoarea Dtale. De aceea îți mai scriu încă următoarele la scrisoarea mea de ieri, ce o pun tot la asta [7].

Am înțeles cînd am primit cartea ds. Galușcă că mi-ai trimis-o fiindcă ai aflat în ea poezii bune [8]. Și în scrisoarea mea de ieri am și arătat acest lucru. Păcat că cei care le pun pe hîrtie fac greșeli atît de boacăne [sic!], chiar dacă se întîmplă să fie prof. de l. română. Nu demult primisem o scris. de la o profesoară din București, care îmi cerea date biografice despre mine pentru o enciclopedie muzicală ce vrea să scoată. Dar făcea și asta greșeli ca noștrii (cu 2 ii), ca și cînd s-ar zice acru, acrii, negru, negrii, albaștrii etc. La noi tare puțini știu scrie.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai îmi pare bine că te preocupă gîndul să culegi Dta melodiile. Numai să fii atent. Bine ar fi dacă ai avea un fonograf [9]. Mai grele de cules sînt cîntecele cu formă de doină, cele cu text dar cu ritmul mai liber. La acestea se fac cele mai mari greşeli. Mai uşoare sînt colindele şi cîntecele de joc. La acestea cînd le cîntă din instrumente, mai ales din fluier şi clarinet, încă sînt f. multe podoabe, dar astea se pot totuşi prinde mai uşor, şi se pot chiar şi ignora în bună parte [10].

Se face în special un abuz neiertat de triolete, care în cîntecul veritabil românesc nu există, numai doar în cele împrumutate de la alţii, dar mai ales le scriu culegătorii din pricina că nu pricep cîntecul românesc, nu-l pătrund în tainele lui intime.

Mă bucur şi de relatarea Dtale că ai chemat lumea să asculte colindele noastre de Crăciun. Doar tocmai acesta era şi scopul meu [11]. Eu fac concertele de colinde de 12 ani în fiecare an în catedrala din Sibiu. Şi vin peste 3 000 oameni să le asculte, iar de cînd am izbutit să le prind şi de la radio, le ascultă sute de mii. În anul acesta însă mi s-a semnalat din unele părţi ale ţării că nu s-a auzit întreg concertul destul de bine. Erau tocmai atunci alegerile. Cînd liberalii au mîncat trînteală. Şi tot conturbau emisia prin faptul că noi eram legaţi de radio prin telefonul din Sibiu.

Încă o dată îţi mulţămesc p. carte şi te salut cu drag

Timotei Popovici

[7] Ambele scrisori au fost expediate în acelaşi plic, care poartă pe ştampila sibiană data de 22 iunie 1938, iar pe aceea de recepţie (Bălţi), 24 iunie 1938.

[8] Fiindcă se ocupa nu numai cu orchestrarea sau armonizarea citatelor melodice populare, ci şi cu compunerea integrală a muzicii pe versuri autentic folclorice, expeditorul s-a gîndit că i se trimisese volumul basarabean pentru a-şi extrage din paginile sale piese inspiratoare.

[9] Ioan R. Nicola era foarte bine familiarizat cu tehnicile de înregistrare sonoră. În timpul studenţiei şi chiar şi în timpul funcţionării în Basarabia el a colaborat foarte strîns cu Arhiva de Folklor a Societăţii Compozitorilor. Înregistrările sale sînt făcute în exclusivitate cu fonograful, respectiv, cele de mai tîrziu, cu magnetofonul. Magnetofonul-radio-fonograf pe care singur şi l-a construit pe la începutul anilor cincizeci a fost donat şi se află în depozitele Muzeului Etnografic al Transilvaniei (Cluj-Napoca).

[10] Reţinerea şi reproducerea grafică parţială, reducţionistă a pieselor muzicale este astăzi — din punct de vedere ştiinţific — inacceptabilă. Dar dacă în tot secolul trecut, ca şi în prima parte a secolului nostru, procedeul a domnit nestingherit, faptul se datorează unei *opţiuni ideologice*, de conţinut şi sens *didactic*, a culegătorilor de folclor, caracteristică unei folcloristici care încă avea drept scop susţinerea vieţii folclorului şi nu atît exegeza de cabinet. „ ... A se da fără alterare, numai partea melodică esenţială a cîntecului, fără notarea floriturilor ce îngreuiază zadarnic solfegierea" — îşi propunea P. Ciorogariu în 1909 (*Cîntece din popor. Versuri şi muzică adunate de ...*, Bucureşti, Editura librăriei Socec & Co., 1909, p. 3). Iar în 1938, G. Breazul, ultimul şi cel mai savant reprezentant al acestei etnomuzicologii poporaniste, pedagogice şi resurecţioniste, scria şi mai clar: „Tot pentru înlesnirea învăţării, viersurile au fost scrise cu cît mai puţine semne s-a putut şi n-au fost trecute în carte decît trăsăturile care s-au părut că sunt deajuns de însemnate şi de deslușite, pentru ca să trezească şi să lămurească în inima oricărui român întoarcerile melodiei, undele viersului". Transcrierile muzicale din colecţia sa „nu arată decît urmele, albia pe care tălăzuesc revărsările de viers şi suflet din cîntece", „lasă mult" din reala formă, ornamentată a cîntecelor (*Colinde. Culegere întocmită de G. Breazul, cu desene de Demian*, Bucureşti, Fundaţia culturală regală „Principele Carol", 1938, p. 6). T. Popovici trebuie şi el înţeles în contextul *acestei* tendinţe istorice a folcloristicii noastre.

[11] Mare mentor al activităţii corale din Banat şi Transilvania, T. Popovici se stabilise de mulţi ani la Sibiu, unde presta şi serviciul conducerii unor coruri bisericeşti. Concertele religioase cu public, şi cu atît mai mult acelea desfăşurate cu prilejul şi din repertoriul unor sărbători populare şi religioase, constituiau, pentru acele vremuri, un prilej de coeziune naţională şi de afirmare a conştiinţei românităţii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

4. 24 V 1944 [12]

Dragă Domnule Nicola!

Delu [13] mi-a spus să te rog următoarele :

1) Să stărui ca acum, la împărțirea tinerilor recruți pe companii, la fiecare companie să fie cîte 1 — 2 — 3 tineri t.t.r. învățători sau alții, care știu bine notele și cumva un instrument muzical (de preferință violina).

2) Întrucît dl. comandant al regimentului [...] [14], te rog să dai la fiecare din cei aleși pe companii să învețe cu toți recruții următoarele cîntece, *dar numai vocea I* :

Marșul lui Iancu, Hora lui Iancu, Sună biciumul, Pe-al nostru steag, Deșt. române și alte cîteva patriotice mai ușoare, dar corect atît ce privește melodia cît și textul.

Cînd va veni Delu — adecă peste o lună — veți vorbi apoi împreună cele ce urmează să le faceți.

Delu va face în timp concentrarea la regiment și va organiza instrucția muzicală. Cred că va trimite la 1 iunie și cîntece și alte informații.

Noi stăm deocamdată în str. Schullerus 20 la dl. inginer Dordea și dacă poți, te rog să treci și pe la mine ocazional. Dim. între 9 — 11 sînt cam în fiecare zi la locuința veche din str. Regina Maria 7.

Cu toată dragostea

Timotei Popovici

Anexa : Repertoriu coral
Hora lui Iancu

[12] La această dată, destinatarul se afla la Sibiu (1943—1945). Era dirijor de fanfară militară și conducea orchestra Teatrului Național din Iași și orchestra Universității din Cluj, amîndouă aflate în refugiu în acest oraș. Rîndurile expeditive ale lui T. Popovici apar, în contextul tulburătorului război mondial și al crucialelor evenimente ce vor urma, drept un document unic al utilizării cîntecului ca armă de pregătire militară și de mobilizare patriotică.

[13] Este vorba, credem, despre profesorul Ioan Delu, ginerele lui T. Popovici, cel care mai tîrziu a îngrijit și a prefațat o colecție de *Coruri* aparținînd lui T. Popovici (București, E.S.P.L.A., 1957). S-a mutat la Cluj și a fost profesor la Conservatorul „G. Dima". Concentrîndu-și atenția asupra unor probleme de acustică și tehnică instrumentală, a modificat dimensiunile cutiei de rezonanță și a schimbat corzile viorii sau violei, inventînd și construind astfel instrumentul pe care l-a denumit *viodă*.

[14] Urmează un cuvînt (sau două) care pot însemna fie „îndură", fie „ne lasă".

5.

Dragă Domnule Nicola! [15]

Părintele profesor Șoima [16] te roagă să *nu uiți* să-i cumperi și să-i aduci *50 coale* hîrtie de note pentru partituri de orchestră simfonică *cu 18 portative*.

Eu te rog să duci vocile de la *Marșul vînătorilor de munte*, dacă se poate să-l cînte și cu text la radio la 1 decenvrie.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea pun și vocile de la cornii *fa* scrise din nou.

Cu multe mulțămiri

Timotei Popovici [17]

[15] Scrisoarea nu este datată, de aceea am și lăsat-o la urmă. După conținut pare că se referă la o plecare a destinatarului din Sibiu, vizînd și temporare servicii artistice, ca și revenirea sa. Scrisoarea nu se afla într-un plic și probabil că a însoțit pachetul cu știmele muzicale despre care vorbește T. Popovici.

[16] Gheorghe Șoima, profesor la seminarul teologic din Sibiu, va fi un alt corespondent al lui I. R. Nicola. Între tăieturile din ziar reținute de acesta se află și un articol semnat de Gheorghe Șoima, publicat în „Flacăra Sibiului" din 25 decembrie 1965, avînd titlul *Timotei Popovici* și conținînd un medalion omagial și comemorativ, care rezuma cîte ceva din toate domeniile — pedagogie, dirijat, compoziție, muzicologie — în care a activat și s-a afirmat artistul.

[17] Toate documentele acestea sînt manuscrise autografe.

NOTA BENE. **Timotei Popovici, în lumina corespondenței** pe care am văzut-o aici, fie ea chiar atît de sumară, ni se relevă sub un aspect care nu a fost încă suficient cunoscut. Și anume, acela de *folclorist*; dar nu în sensul teoretic, profesional și științific — îndătinat al cuvîntului —, ci într-un sens mai intim și larg. Cunoașterea științifică a folclorului era, la T. Popovici, un fapt de *conștiință*. El nu practica folcloristica, dar și-o asimilase. Era deci un folclorist prin formație și vocație, nu prin funcție și profesie. Scrisorile sale **2**, **3** și **4** sînt antologice și, așa cum a spus la un moment dat B. Bartók despre sistemul și demonstrațiile lui C. Brăiloiu, putem acum spune și despre acestea că sînt „capabile să facă a păli, prin minuția lor, pe savantul german cel mai maniac". El s-a pronunțat deci, cu argumente, împotriva diletantismului și empirismului din folcloristică, cărora le sunase deja demult ceasul.

Pe de altă parte, T. Popovici a fost un creator, un artist și, la el, compoziția pe baza motivelor sau pieselor populare constituia o problemă de veritabil și strict profesionalism etnografic. Adept al aranjării și armonizării cîntecelor populare exclusiv în spiritul respectării caracterului lor originar, el s-a ridicat de pildă chiar împotriva lui Béla Bartók și a fost în stare să-i decline autoritatea acestuia pentru folcloristica noastră, din pricina tratării cîntecului românesc, în compozițiile sale, în mod prea original, inimaginabil la țară. (A se vedea articolul său *Despre folclorul poetic și muzical românesc. În legătură cu moartea unui folclorist*, publicat în „Gazeta Sibiului", nr. 3, 4/1946, unde exprima rezerve de acest gen la adresa folcloristului maghiar, decedat în 1945. „Bartok Bela prin culegerile lui și studiile cu care le-a însoțit a lămurit, în parte, nu însușirile cîntecului românesc, ci mai mult unele asemănări și influențe ale muzicii neamurilor cu care trăim împreună în țara noastră ori sîntem vecini, cum și a muzicii noastre asupra muzicii lor" — spune cu pertinență T. Popovici; mai departe însă, din pricina exclusivismului, greșea cînd susținea că melodiile bihorene culese de Bartók nu erau specifice și proprii Bihorului, ci importate din Banat și Ardeal.) Încă de pe vremea aceea deci, muzicianul nostru privea mai rezervat și critic opiniile lui Bartók față de folclorul românesc, vreme în care ele erau apreciate aproape fără rezerve, în unanimitate. Abia cercetări ulterioare au condus la completarea și precizarea unor lacune pe care, în mod inevitabil, folcloristica bartókiană le-a încorporat. Revenind însă la principala „acuzație" a compozitorului ardelean, aceea împotriva prelucrării în mod personal și strict savant a melosului popular de către B. Bartók, ea se baza pe un criteriu strict *profesional* — i-am putea zice —, de rezumare la *etnografie*. Timotei Popovici era adeptul *restituirii* folclorului (prin intermediul armonizării și interpretării corale), a ceea ce fusese cules *din* folclor. Am văzut că lucrările corale ale lui T. Popovici, armonizări ale cîntecelor populare, se bucurau de mare popularitate, *redeveneau efectiv folclor*. Este un aspect asupra căruia folcloristica noastră, etnomuzicologia, în mod științific, teoretizant, nu s-a aplecat încă. Timotei Popovici a fost unul din ultimii creatori de muzică românească, ultimul din pleiada sămănătoriștilor Musicescu, Kiriac, Vidu și Cucu, pentru care muzica românească a însemnat muzică populară *recondiționată valoric* și expresiv (prin armonie), deci *folclor muzical ridicat* totuși *pe o altă treaptă*, superioară, revitalizantă, și care îi rămînea totuși organică, proprie. O concepție ca aceea a compozitorului nostru nu încerca, de fapt, decît să contribuie în mod practic la salvarea și perpetuarea vieții folclorului însuși, ca și la pătrunderea sa cît mai autentică ca bun al întregului public.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICOLOGI ROMÂNI INVESTIGÎND PROBLEMATICA MUZICII MEDIEVALE : GHEORGHE CIOBANU

TITUS MOISESCU

În arta și cultura poporului român, muzica a ocupat un loc de primă importanță, manifestîndu-se continuu în trei mari ramuri, în trei mari direcții, care au convieţuit și au străbătut veacurile într-un paralelism clar diferențiat, străjuind la porțile culturii românești pînă în zilele noastre ; ele își au caracteristicile lor, temeiurile lor în alcătuirea unui tot unitar, pe care, generic, l-am denumit muzica medievală românească, făcînd parte integrantă din tezaurul culturii românești. Aceste trei mari domenii de manifestare a artei muzicale medievale românești pot fi clasificate astfel :

a) *Muzica populară*, ale cărei origini se pierd în negura vremilor ;

b) *Muzica bizantină*, ce a pătruns pe meleagurile noastre ca artă cultă, am putea spune profesionalizată, încă din epoca de constituire a ei ;

c) *Muzica occidentală* — sau „muzica europenească", cum o numeau cei doi mari psalți Macarie și Anton Pann, denumită și „muzică liniară", datorită faptului că era notată pe portativ — pe care am identificat-o mai întîi în partea de vest a țării, pe teritoriul Transilvaniei, în manuscrise de muzică gregoriană, începînd cu secolul al XIV-lea, ca mai apoi să se generalizeze pe întreg teritoriul patriei noastre.

În dorința de a aduce mai multă lumină în trecutul îndepărtat al culturii și civilizației românești și cu ajutorul muzicii, de a atesta documentar prezența muzicii românești încă din cele mai vechi timpuri în cultura națiunilor europene, de a releva că în trecut românii au avut centre de artă și cultură puternice, școli de strictă specialitate, dar și în intenția de a crea un curent de opinie în favoarea acestei arte adînc ancorate în spiritualitatea românească, originală și diversificată, concretizată în fapte de cultură demonstrabile prin documente scrise de români pentru români, că muzica poate oferi — pe lîngă interesul pur artistic ce-i este caracteristic — și elemente importante de cercetare istorică, lingvistică, paleografică, codicologică etc., o serie de muzicologi români și-a îndreptat atenția către investigarea problematicii muzicii medievale, realizînd lucrări de interes atît în domeniul etnomuzicologiei, cît și în acela al muzicii bizantine și al cîntării gregoriene.

Printre muzicologii români care s-au afirmat în ultimele decenii se numără și de curînd octogenarul Gheorghe Ciobanu — etnomuzicolog, bizantinolog și profesor, doctor în muzicologie — dedicîndu-și activitatea unor sfere de cercetare pe cît de specifice, pe atît de complexe : *etnomuzicologia* și *bizantinologia*. În ambele discipline a pătruns atît ca istoriograf,

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 467—478, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

urmărind evoluţia acestora de-a lungul secolelor, cît şi ca cercetător de analiză, orientîndu-şi adesea investigaţiile către acele structuri complexe şi nu de puţine ori controversate.

Dacă în domeniul etnomuzicologiei exista, în ţara noastră, o mai veche tradiţie, statornicită încă din secolul trecut de pasionaţi culegători şi de cercetători asidui în stabilirea unor linii directoare în această disciplină atît de distinctă pentru cultura anonimă a poporului nostru, în sfera de preocupări muzicale a bizantinologiei nu putem afirma că s-ar fi constituit o anumită tradiţie; existau doar unele preocupări singulare şi de dată mai recentă, datorate lui Ioan D. Petrescu şi George Breazul, ambii manifestîndu-şi interesul pentru muzica veche bizantină în deceniul al patrulea al secolului nostru, în lucrări şi studii pertinente, care au generat în schimb o adevărată tradiţie a muzicologiei româneşti [1]. În cadrul acestor două domenii şi-a desfăşurat activitatea muzicologică Gheorghe Ciobanu timp de patru decenii, urmărind fenomenul muzical în toată complexitatea lui, cu istoriografie, tematică şi structură distincte, dar şi cu multe puncte de contact determinate de îndelunga lor evoluţie într-un cadru geografic şi de timp comune.

Născut la 4 februarie 1909 în comuna Pădureni, fostă Gîşteşti — Ilfov, Gheorghe Ciobanu a manifestat de timpuriu atracţie către muzică, fapt ce i-a determinat pe părinţi, în anul 1923, să-l trimită la învăţătură la Seminarul Central din Bucureşti. Aici a luat primul contact cu muzica de tradiţie bizantină — aşa-numita muzică psaltică — la clasa excelentului profesor Ioan Popescu-Pasărea, şi cu muzica de origine folclorică, ale cărei virtuţi i-au fost revelate de eruditul său profesor George Breazul. După absolvirea învăţămîntului secundar, sfătuit de profesorii săi, Gheorghe Ciobanu s-a înscris la Conservatorul de muzică din Bucureşti, ale cărui cursuri le-a urmat între anii 1931 şi 1938, avînd ca profesori pe Mihail Jora (la armonie şi contrapunct), pe Dimitrie Cuclin (la forme muzicale), pe George Breazul (la enciclopedie şi pedagogia muzicii), pe Constantin Brăiloiu (la folclor). În anul 1935, spre a-şi putea susţine existenţa, a fost nevoit să valorifice cunoştinţele de muzică psaltică însuşite în Seminarul Central, ocupînd, prin concurs, postul de protopsalt la una din eparhiile bucureştene, post pe care l-a deţinut mulţi ani, beneficiind astfel şi de posibilitatea de a aplica în mod practic teoria atît de complexă a muzicii de tradiţie bizantină. În Conservator a fost remarcat de Constantin Brăiloiu, care l-a cooptat, în anul 1936, drept colaborator permanent al Arhivei

[1] Cu mulţi ani înainte, cînd se afla la Paris, la Şcoala Cantorum, D. G. Kiriac şi-a îndreptat atenţia şi către muzica de tradiţie bizantină, studiind el însuşi muzica chrysanthică, după cunoscuta lucrare a lui L.-A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque* (Paris, Librairie Hachette et Cie, 1877), din care a tradus cîteva fragmente pe care le-a publicat în „România musicală" (15 septembrie 1898), împreună cu Alexandru Podoleanu. În anul 1900, D. G. Kiriac începuse să redacteze şi o lucrare cu această temă: *Muzica bisericească şi populară la români*, din al cărei cuprins ne-au parvenit în manuscris capitolele referitoare la moduri. De astă dată avea ca model *Theoreticonul* (1823) al lui Macarie şi *Bazul teoretic şi practic* (1845) al lui Anton Pann. (Vezi şi: George Breazul, *D. G. Kiriac*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 239: *D. G. Kiriac — Pagini de corespondenţă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, p. 54 sqq.). Un alt muzician român preocupat de problematica muzicii de tradiţie bizantină a fost Gavril Galinescu, care a tipărit la Iaşi, în anul 1940, în revista „Mitropolia Moldovei", nr. 3, 5, 7 — 8, 9 — 10, 11, 12, şase eseuri despre *Cîntarea bisericească*, cu referiri, în numerele 5 şi 7—8, la istoricul şi semiografia vechii muzici bizantine.

https://biblioteca-digitala.ro

de Folclor a Societății Compozitorilor Români. Perioada de timp cît a lucrat aici — și care s-a prelungit pînă la înființarea Institutului de Folclor în anul 1949 — i-a fost de un nepreţuit folos, oferindu-i prilejul de a lucra nemijlocit în acest domeniu și de a se forma astfel ca folclorist, cu preocupări multiple : cercetare de teren, organizare a materialului în arhivă, transcriere a melodiilor și textelor poetice de pe documentele sonore, elaborare de studii cu caracter analitic și de sinteză etc., toate acestea făcînd parte din activitatea continuă pe care a depus-o în domeniul etnomuzicologiei timp de patru decenii. În cadrul Institutului de Folclor a activat mai bine de douăzeci de ani, mai întîi ca cercetător științific (1949—1953), apoi ca șef de sector (1954—1968).

Îndată după absolvirea Conservatorului, în anul 1938, a început să funcționeze și ca profesor de muzică în învățămîntul secundar din București, iar din anul 1943, chiar la Seminarul Central, unde el însuși fusese elev. Părăsind învățămîntul în anul 1952, și-a dedicat întreaga activitate cercetării științifice. Și totuși, la cererea Conservatorlui de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, în anii 1960—1964 a ținut prelegeri de analiză a cursului de folclor muzical, iar în anii 1965—1972 a predat folclorul la Conservatorul „George Enescu" din Iași, reușind să capteze interesul studenților pentru această disciplină, datorită originalității prelegerilor sale și, mai cu seamă, interesantelor și mereu înnoitelor exemplificări muzicale, pe care Gheorghe Ciobanu le prelua din inepuizabilul și străvechiul strat al folclorului muzical românesc și pe care nu de puține ori le analiza comparativ cu altele, corespunzătoare ca problematică, din fondul muzicii de tradiție bizantină.

În dorința de a se instrui, de a-și lărgi cîmpul de investigare științifică, în toamna anului 1943 a devenit din nou student la Conservatorul de Muzică din București, urmînd cursurile de paleografie bizantină și de cînt gregorian cu Ioan D. Petrescu ; cunoștințele căpătate aici i-au deschis noi perspective în domeniul muzicologiei, făcîndu-l să înțeleagă în mod obiectiv esența folclorului nostru, raportul acestuia cu muzica bizantină și cîntarea gregoriană.

Primele încercări de culegere a folclorului muzical le-a făcut încă din ultimii ani ai Seminarului Central, la îndemnul lui George Breazul, „părintele meu sufletesc", cum adesea îl numea Gheorghe Ciobanu pe profesorul său. Dar activitatea de cercetare metodică a creației populare a început-o din momentul în care a devenit colaborator al Arhivei de Folclor. Ca student al cursului de paleografie bizantină și cînt gregorian, și-a ales ca lucrare de seminar tema *Influența cîntecului gregorian asupra colindelor românești*. O temă generoasă, cu implicații multiple în cele trei mari ramuri ale muzicii medievale, care i-au oferit lui Gheorghe Ciobanu prilejul de a cerceta comparat elemente melodice, ritmice și modale într-un foarte mare număr de colinde, cîntări gregoriene și cîntări bizantine ; raportînd rezultatul acestei investigări comparate la dezvoltarea istorică a poporului român, a ajuns la concluzia că, din punct de vedere muzical, colindele românești nu au fost create sub influența cîntării gregoriene sau a celei bizantine, ci dimpotrivă, posibilele asemănări se datorează influenței muzicii populare asupra celei religioase în perioada de formare a acesteia. O cu totul altă concluzie se impune însă cu privire la unele

https://biblioteca-digitala.ro

cîntece de stea. Acest studiu, publicat în anul 1947, este relevant pentru activitatea de muzicolog a lui Gheorghe Ciobanu, în el fiind prefigurată metoda de cercetare comparată a muzicii, metodă recomandată adesea de profesorul său George Breazul, pe care o va aplica în tot ce va întreprinde în cele două domenii preferate — etnomuzicologia și bizantinologia.

O dată cu înființarea Institutului de Folclor, în aprilie 1949, activitatea de elaborare a unor studii se intensifică. Teme noi, interesante, din ce în ce mai diversificate, sînt abordate de Gheorghe Ciobanu. În urma unei discuții asupra muzicii lăutărești, în anul 1951, la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, se decide să se propună Institutului, ca temă de cercetare, acest subiect inedit în etnomuzicologia românească și a popoarelor vecine. Pentru a rezolva problemele centrale ale studiului — originea repertoriului și stilul de interpretare — trebuia clarificată chestiunea influenței muzicii orientale la noi, apoi aceea a muzicii propriu-zise țigănești. După zece ani de muncă, Gheorghe Ciobanu a încheiat lucrarea *Lăutarii din Clejani* (un studiu de 417 pagini și 1 477 de pagini cu exemple muzicale, texte literare și anexe), tipărită de Editura Muzicală în anul 1969, într-o ediție prescurtată.

Cercetarea comparată a influenței orientale și urmărirea cîntecelor țigănești, la noi și la popoarele vecine, i-au creat noi perspective în identificarea trăsăturilor specifice ale muzicii acestora și a cauzelor care le determină, ajungînd la concluzia că în primul rînd limba vorbită este aceea care, prin intermediul sistemului de versificație, determină organizarea melodiei și a ritmului. Cum cele două ramuri ale lingvisticii — fonetica și gramatica — care stau la baza oricărui concept de versificație, diferă de la popor la popor, tot astfel se diferențiază și organizarea structurală a melodiei și a ritmului, deși întreaga muzică — populară sau cultă — este clădită din același material sonor.

Fiind continuu preocupat de cunoașterea specificului național în creația muzicală populară, Gheorghe Ciobanu s-a străduit să evidențieze elementele de structură ale folclorului, cum ar fi, de pildă : unitatea structurală dintre vers și melodie, valoarea muzicală a accentelor metric și lexical în creația populară românească, determinarea originii și a stilului de interpretare în muzica lăutărească, structuri muzicale vechi în creația populară românească și a popoarelor vecine, sau raportul dintre ritmul dansurilor și al colindelor, dintre colinde și muzica religioasă, modurile în creația populară — clasificare, structuri cromatice —, specificul folclorului orășenesc, cîntecul nou în creația populară, factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare etc. etc. Toate acestea — prezentate în diferite articole, studii, comunicări la congrese internaționale, tipărite în periodice sau în volume antologice — fundamentau propriu-zis calea spre împlinirea unei dorințe ce l-a urmărit pe Gheorghe Ciobanu ani de-a rîndul, aceea de a scrie o geneză a muzicii populare românești, proiect la care lucrează și astăzi.

Urmărind cîntecul de lume, specific folclorului orășenesc, Gheorghe Ciobanu a ajuns la concluzia că nu se va putea stabili evoluția creației populare și nici viața muzicală a țării noastre din secolele XVIII—XIX fără cunoașterea acestuia. Impulsionat de varietatea și structura muzicală și poetică caracteristice acestui gen de muzică, el a transcris din notație

https://biblioteca-digitala.ro

neumatică un mare număr de astfel de cîntece, pe care le-a publicat în mai multe volume, în anii 1955, 1976, 1985, primul fiind consacrat creației laice a lui Anton Pann, căreia i-a înlesnit astfel o circulație mult mai largă. În aceeași ordine de idei și prin aceeași metodă a reactualizat cîteva din creațiile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, pe care le-a identificat în manuscrise cu notație neumatică (în 1957).

Culegerea, transcrierea și publicarea neîntîrziată a folclorului muzical românesc a fost dezideratul tuturor generațiilor de folcloriști români. Încă din primul deceniu al secolului nostru, D. G. Kiriac, sprijinit fără rezerve de Ioan Bianu, trăgea primele semnale de alarmă, denunțînd pericolul ce planează asupra folclorului muzical țărănesc, cauzat, pe de o parte, de influențele orășenești distrugătoare, iar pe de alta de dispariția bătrînilor purtători și transmițători ai acestei creații anonime [2]. Culegeri de folclor se tipăriseră la noi încă din secolul trecut, multe din ele însă cu o valoare îndoielnică, astfel încît se impunea o acțiune organizată, bazată pe o metodă științifică de culegere, notare și clasificare, cîntecul popular urmînd să fie cuprins în întregul lui — muzică și text poetic — —așa cum bine observa și susținea Ioan Bianu în dezbaterile de la Academia Română, în anul 1910, cu prilejul editării colecției din Bihor a lui Béla Bártók [3]. Cea de a doua generație de folcloriști și etnomuzicologi români, în frunte cu George Breazul [4] și Constantin Brăiloiu [5], a imprimat o nouă orientare în culegerea folclorului muzical, ambii avînd merite deosebite în fundamentarea unei noi metode. Gheorghe Ciobanu face parte din cea de a treia generație, alături de Ilarion Cocișiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel și întregul colectiv al Institutului, constituit după anul 1949, colectiv care a susținut o intensă campanie de culegere și cercetare a folclorului muzical.

Primele culegeri publicate de Gheorghe Ciobanu — *200 cîntece și doine* (1955), *Vechi cîntece de viteji* (1956) — nu erau încă ceea ce ar fi trebuit să fie „Colecția națională de folclor". Abia în octombrie 1967 s-au putut stabili criteriile de realizare a acestei atît de necesare, de urgent necesare colecții, Gheorghe Ciobanu, ca șef al sectorului muzical, semnînd un referat care concentra propuneri concrete în acest sens, și anume[6]:

a) Întregul folclor tradițional să fie cuprins în volume distincte, corespunzător genurilor respective, ce vor fi realizate în mai multe etape;

b) În prima etapă va fi abordat folclorul ceremonial, în cinci volume [7];

[2] Titus Moisescu, *Béla Bártok și folclorul românesc — Noi mărturii*, în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, București, Editura Muzicală, 1984, p. 285—292.

[3] Idem, *ibidem*, p. 286 — 288.

[4] George Breazul, *Relativ la muzica populară românească*, în „Muzica", anul II (1919), nr. 1 (noiembrie), p. 11 — 14; idem, *Pentru muzica populară*, în „Ideea europeană", anul VI (1924), nr. 147 (15 — 22 iunie); idem, *O arhivă fonogramică în țara noastră*, în „Muzica", anul VI (1925), nr. 1, p. 3 — 11.

[5] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu", 1931, nr. 4.

[6] *Colecția națională de folclor*. Propunere de volume și de repertoriu de teme. Referat înregistrat la Institutul de Etnografie și Folclor, la nr. 3140/23.X.1967.

[7] Tematica propusă pentru cele cinci volume de folclor ceremonial era următoarea: a) Colinde și cîntece de stea; b) obiceiuri tradiționale de peste an, la care se vor alătura semnalele păstorești; c) cîntece de înmormîntare; d) cîntece de nuntă; e) cîntece și jocuri de copii și cîntece de leagăn.

https://biblioteca-digitala.ro

c) Ca metodă de lucru se recomandă : transcrierea tuturor melodiilor, organizarea acestora pe variante, colecționarea exemplarului ce va urma să fie introdus în volum ;

d) Fiecare volum va fi îngrijit de un colectiv de 3 — 4 cercetători, cărora le va reveni și sarcina de a selecta tipurile și variantele din publicații și manuscrise ;

e) În continuare vor fi abordate și celelalte genuri : cîntecul propriu-zis, dansul, balada, doina ;

f) Pentru cîntecul propriu-zis și pentru dans, genuri foarte bogate, va fi necesar să se realizeze volume pe provincii istorice sau poate chiar pe zone folclorice ;

g) Cît privește studiile adiacente, este necesar să se depășească faza descriptivă și de analiză morfologică, trecîndu-se la studii de sinteză și de generalizare. În acest sens, Gheorghe Ciobanu sugerează 16 teme de interes general, accentuînd ideea trăsăturilor caracteristice ale genurilor, a unității de structură și a diversității stilistice, a sistemelor modale, ritmice și metrice, a simbiozei vers—melodie, a stilurilor de interpretare etc. etc.

Din nefericire, a trebuit să treacă aproape încă două decenii pînă la apariția primelor volume ale Colecției naționale de folclor, sistematizată acum după criterii tipologic-muzicale.

Cîteva studii referitoare la istoria folclorului și a folcloristicii, scrise cu aceeași acribie științifică specifică analistului, adaugă activității lui Gheorghe Ciobanu și pe aceea de istoriograf al etnomuzicologiei românești.

Paralel cu cercetările etnomuzicologice, Gheorghe Ciobanu și-a îndreptat atenția și către celălalt domeniu al muzicii medievale, către muzica de tradiție bizantină, urmărind cu precădere latura veche a acesteia. Punctul central al preocupărilor sale în această disciplină l-a constituit așa-numita școală muzicală de la Putna (secolele XV — XVI), asupra căreia a stăruit mai bine de două decenii [8].

Studiul muzicii psaltice în Seminarul Central, practica de protopsalt, cursurile de paleografie bizantină și cînt gregorian de la Conservator, frecventarea Bibliotecii „G. Breazul", la care a avut acces, consultînd o întreagă literatură de specialitate, contactul cu I. D. Petrescu, care l-a îndemnat permanent să stăruie în cunoașterea acestei arte, cercetările în domeniul etnomuzicologiei — toate acestea au stat la baza formației sale de medievalist. După cum ne este cunoscut, domeniul este complex și strict specializat, iar rezultatele obținute de cercetători nu de puține ori au fost controversate, un consens general în descifrarea vechii muzici bizantine fiind greu de realizat. O singură certitudine rămîne fără replică — aceea a documentului, a demonstrației pe baza unui document controlabil ; orice presupunere, orice deducție fără sprijin documentar este hazardată, neputînd fi luată în considerare. Această atitudine fermă în cercetarea vechii muzici bizantine a stat permanent în atenția muzicolo-

[8] Primul studiu referitor la muzica bizantină pe care l-a publicat Gheorghe Ciobanu a fost cel intitulat *Cîteva manuscrise bizantine*, apărut în „Muzica", anul XIV (1964), nr. 5—6 (mai—iunie), p. 57 — 59. Tot în același număr al revistei „Muzica", în colaborare cu Cristian Ghenea, a publicat și studiul *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea* (p. 60—61), fiind vorba de Evstatie de la Putna și de *Antologhionul* său, datat 1511.

https://biblioteca-digitala.ro

gilor noştri, ea fiind subliniată în numeroase ocazii de I. D. Petrescu şi G. Breazul. De aceea, convins fiind de importanţa unui astfel de comportament, Gheorghe Ciobanu nu s-a îndepărtat de acest principiu, judecînd totdeauna afirmaţiile sale sau ale altora cu severitate, cu o prea mare severitate în desfăşurarea demonstraţiei.

Cercetarea ştiinţifică a muzicii de tradiţie bizantină în ţara noastră a fost iniţiată de Ioan D. Petrescu, care a şi publicat, la Paris, în anul 1932, prima sa lucrare : *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, după manuscrise din secolele XI — XIV. Dacă Ioan D. Petrescu a urmărit în general latura teoretică a acestei arte, George Breazul şi-a concentrat preocupările către identificarea şi interpretarea unor documente de muzică bizantină în ţările române. Continuînd linia imprimată de cei doi predecesori, muzicologii români care i-au urmat [9] au stăruit să determine contribuţia românească la cunoaşterea acestei discipline, să sublinieze ce am făcut noi românii cu muzica de tradiţie bizantină, care a fost aportul nostru la evoluţia acestei arte străvechi, în creaţie şi interpretare.

Gheorghe Ciobanu a luat contact cu manuscrise ale vechii muzici bizantine în anul 1963, cînd a fotografiat codicele din Mănăstirea Putna *(Ms. 56/576/544 I)* şi pe cel păstrat în biblioteca Mănăstirii Dragomirna *(Ms. 1886)*. Cu timpul, s-au perindat prin faţa lui nu mai puţin de 11 manuscrise muzicale (cunoscute pînă acum) ca aparţinînd acestui centru de artă şi cultură medievală românească, denumit de noi şcoala muzicală de la Putna. Cercetîndu-le, transcriind numeroase cîntări, determinînd anumite caracteristici în creaţie, interpretare, copiere de manuscrise, el are meritul de a fi contribuit, alături de alţi muzicologi români, la identificarea acestei şcoli, la stabilirea trăsăturilor ce o caracterizează, la rolul pe care l-a avut în istoria culturii medievale româneşti. Din studiile şi volumele publicate de Gheorghe Ciobanu cu referire la şcoala muzicală de la Putna sînt de reţinut multe idei valoroase, pe care le-a enunţat şi le-a argumentat cu competenţa muzicianului experimentat în practica liturgică, a celui care a cunoscut această muzică în evoluţia ei istorică pe întreg cuprinsul ţării şi căruia vechea notaţie neumatică nu-i rezervă prea multe necunoscute. Astfel, datorită cercetării celor 11 manuscrise de la Putna şi a întregului fond de peste 250 de codice de muzică medievală păstrate în biblioteci şi arhive din ţara noastră, a demonstrat ideea bilingvismului la români în biserică, încă din evul mediu îndepărtat, unde cîntarea la strană se executa în limbile greacă şi slavonă, cu preponderenţa covîrşitoare, de peste 90%, a limbii greceşti. Această concluzie poate fi raportată doar la muzica din secolele XV — XVI. Cît priveşte secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, se poate lesne constata că nici un manuscris muzical din fondul românesc nu păstrează cîntări cu texte literare în limba slavonă, iar din secolul al XVIII-lea, prin manuscrisul lui Filothei, datat 1713 — care a tălmăcit cîntările din greceşte şi nu din slavoneşte, cum însuşi mărturiseşte în prefaţa *Psaltichiei rumâneşti* —

[9] Printre muzicologii români care şi-au îndreptat preocupările în ultimele decenii către muzica veche bizantină şi ale căror lucrări au fost date publicităţii, se numără : Gheorghe Ciobanu, Grigore Panţiru, Marin Ionescu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur, Hrisanta Trebici-Marin, Corneliu Buescu.

https://biblioteca-digitala.ro

limba română devine prioritară [10]. Iată o teză extrem de importantă privind istoria culturii românești la demonstrarea căreia Gheorghe Ciobanu a adus o contribuție prețioasă.

Cercetînd muzica de cult din toate provinciile țării, în toată varietatea ei, cu specificul și influențele ce o caracterizează, Gheorghe Ciobanu a putut demonstra unitatea acesteia, prevalîndu-se și aici de principiul lingvistic determinant, pe de o parte, și de structurile modale, ritmice și de formă, pe de altă parte.

În anul 1975, cînd am propus, în cadrul Editurii Muzicale, editarea colecției „Izvoare ale muzicii românești", în cele trei forme de prezentare — *monumenta*, *transcripta* și *subsidia* — ne-am adresat lui Gheorghe Ciobanu pentru realizarea primelor două volume, care au apărut, primul în anul 1976, al doilea în 1978. În cuprinsul acestora au fost incluse culegeri de folclor și cîntece de lume din secolul al XIX-lea, muzică instrumentală și vocală din secolele XVII — XIX și transcrieri din muzică psaltică din secolul al XIX-lea, de pe întreg cuprinsul țării. La alegerea acestor piese, Gheorghe Ciobanu a avut în vedere varietatea stilistică, existența unor forme vechi în structura modală a cîntărilor, prezente și în practica actuală a ținuturilor intracarpatice, din care se poate susține ideea de „unitate cultural-muzicală a tuturor românilor de-a lungul întregii perioade medievale".

În volumele următoare ale colecției [11], apărute între anii 1980 și 1985 și realizate sub puternica impresie produsă de manuscrisele școlii muzicale de la Putna, Gheorghe Ciobanu s-a alăturat grupului de muzicologi români care au relevat cu pregnanță autenticitatea și ineditul acestor codice, a căror valoare artistică și importanță documentar-istorică erau recunoscute și evidențiate și de cercetători avizați din străinătate [12].

[10] Și astăzi constatăm că unii cercetători continuă să publice anumite afirmații contrare conținutului manuscriselor muzicale de tradiție bizantină păstrate în biblioteci și arhive din țara noastră, afirmații care disemnează o cu totul altă concluzie decît cea reală, oferită de manuscrisele medievale și prezentată de noi în diferite ocazii. Iată de pildă pasajul următor, extras din articolul *Lumina tiparului românesc* de Gabriel Strempel, apărut în „Magazin istoric" (anul XXII, nr. 11 (160), noiembrie 1988, p. 20): „Pentru a înțelege meritul de excepție al lui Filothei, să ne fie îngăduit să amintim că pînă la el toate cîntările psaltice erau făcute pe texte slavone și mai ales grecești, ultimele începînd cu a doua jumătate a veacului XVII. Așa se explică de ce Mitrofan, tipărind unele cărți fundamentale de cult la Buzău, nu a putut reda românește decît tipicul și unele rugăciuni, textul ce se cînta rămînînd slavonesc". (Vezi în legătură cu această chestiune *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. III — *Documenta*: *Școala muzicală de la Putna — Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — Antologhica*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura Muzicală, 1980, p. 5 — 65, precum și toate celelalte volume — IV — VI — apărute în această colecție. Vezi și *Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale* de Gheorghe Ciobanu, articol apărut în „Mitropolia Banatului" nr. 7 — 9, 1981. Vezi și *Prolegomene bizantine*. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească de Titus Moisescu, București, Editura Muzicală, 1985, p. 19 — 20.

[11] Colaborarea lui Gheorghe Ciobanu la editarea volumelor din colecția „Izvoare ale muzicii românești" s-a concretizat astfel: la volumele I (1976), II (1978), IX (1985) singur; la volumele III (1980), III B (1984), IV (1981), în colaborare cu Marin Ionescu și Titus Moisescu; la volumul V (1983), în colaborare cu Marin Ionescu.

[12] Printre muzicologii străini care au evidențiat valoarea artistică și importanța documentar-istorică a manuscriselor de la Putna pot fi amintiți: Anne E. Pennington (Oxford — Anglia), D. E. Conomos (Vancouver — Canada), D. Stefanović (Belgrad — Iugoslavia), J. Raasted (Copenhaga — Danemarca), M. Velimirović (Charlottesville — U.S.A.), Gr. Stathis (Atena — Grecia).

https://biblioteca-digitala.ro

Rezultatele cercetărilor sale științifice, Gheorghe Ciobanu le-a concretizat în numeroase studii, pe care le-a dat publicității în diverse periodice, în comunicări la congrese și simpozioane, în țară sau în străinătate. O bună parte le-a adunat, revăzute, în trei volume de *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, două din ele fiind tipărite de Editura Muzicală în anii 1974 și 1979, al treilea aflîndu-se încă în redacția editurii. Culegerile de folclor, transcrierile din notație neumatică a cîntecelor de lume și a muzicii de tradiție bizantină le-a publicat în volume separate, însoțindu-le de studii introductive, adnotări și de utile indicații de circulație [13].

Din cercetarea atentă a studiilor sale se desprinde o metodă de lucru — am putea spune proprie — care s-ar caracteriza prin cîteva trăsături definitorii, și anume:

a) Abordarea unei teme o face cu scopul de a răspunde unor întrebări ridicate de însuși materialul muzical, de a clarifica unele contradicții sau aspecte eronat tratate sau interpretate, de a aduce în context aspecte încă neabordate.

b) Dacă în primele lucrări își bazează argumentarea și pe ceea ce au demonstrat alții, în studiile elaborate după anul 1960, autorul își începe demonstrația, de regulă, de la ceea ce-i sugerează materialul muzical, documentul propriu-zis, evitînd afirmațiile hazardate, presupunerile, deducțiile necontrolabile.

c) În toate studiile sale predomină concepția istorică; de aceea este foarte greu de stabilit uneori cît aparține domeniului istoric, cît folcloristicii și cît teoriei. Nu mai vorbim de muzica bizantină, pe care o tratează, ca fenomen cultural, numai prin prisma istoricului.

d) Metoda comparativă este instrumentul preferat al autorului; de aici provine și necesitatea de a adăuga aparatului său critic nelipsita rubrică a circulației.

e) Stilul în care sînt scrise studiile sale este simplu, concis, direct, clar; însă atunci cînd este necesar să clarifice unele contradicții sau aspecte eronat tratate, capătă o anumită duritate, acea duritate specifică atacului direct și imediat, fără ocolișuri înmănușate.

f) Terminologia de specialitate este utilizată cu toată parcimonia, fiind totdeauna explicată.

Spirit exigent, riguros, pasionat pentru munca sa, pentru tradițiile artei muzicale românești, permanent frămîntat de ideea de a respecta cu strictețe adevărul istoric, Gheorghe Ciobanu se controla pe sine însuși în aceeași măsură în care verifica afirmațiile altora. De aceea ne apare oarecum justificată exigența manifestată față de unele din studiile sale mai vechi, care — după cum adesea mărturisea — ar fi fost mai bine argumentate dacă le-ar fi scris acum, cu posibilitățile de documentare și interpretare de care dispune.

În trecuții ani de colaborare, cînd colindam împreună bibliotecile și arhivele din Moldova și Bucovina, din Oltenia și Banat, în căutare de vechi manuscrise muzicale, sau în cadrul Editurii Muzicale, unde, ca autor, Gheorghe Ciobanu era apreciat, am avut prilejul să cunosc îndea-

[13] În *Anexă* poate fi consultată lista volumelor și studiilor realizate de Gheorghe Ciobanu de-a lungul întregii sale activități muzicologice.

https://biblioteca-digitala.ro

proape multe din calităţile de om şi de cercetător ale acestui muzicolog înzestrat, ale cărui lucrări vor contribui, în mod cert, la o mai bună cunoaştere a trecutului nostru de artă şi cultură.

ANEXA

INDEXUL LUCRĂRILOR MUZICOLOGULUI GHEORGHE CIOBANU

Prezentăm aici, cronologic, lucrările de etnomuzicologie şi bizantinologie, realizate de Gheorghe Ciobanu — singur sau în colaborare. Mai bine de 83 de studii, publicate în diferite periodice sau în volume antologice, au fost revăzute şi adunate de autor în trei volume de *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, două din ele fiind tipărite în anii 1974 şi 1979, al treilea, în curs de editare ; pentru aceste studii recomandăm bibliografia indicată de autor în volumele respective, noi menţionînd în acest index doar titlul, anul realizării şi volumul în care au fost incluse. Celelalte studii, care n-au fost introduse în volumele amintite, le-am catalogat, tot cronologic, la sfîrşitul indexului. Nu am reţinut recenziile, notele, conferinţele, concertele-lecţii şi nici acele studii, articole, referate, comunicări la congrese şi simpozioane rămase în manuscris, în biblioteca muzicologului. Pentru a putea urmări activitatea continuă a lui Gheorghe Ciobanu, nu am făcut o departajare a lucrărilor de etnomuzicologie de cele de bizantinologie, şi nici a volumelor de autor de îngrijirile de ediţie, desfăşurînd indexul, după cum am precizat mai sus, după criterii cronologice, în toată varietatea lui.

1. *200 cîntece şi doine*. Bucureşti, ESPLA, 1955. Culegere realizată în colaborare cu Vasile Nicolescu. Ediţia a II-a, în 1962, la Editura Muzicală.
2. *Anton Pann — Cîntece de lume*. Transcriere din psaltică în notaţie modernă, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu. Bucureşti, ESPLA, 1955.
3. *Vechi cîntece de viteji*. Bucureşti, ESPLA, 1956. Culegere realizată în colaborare cu Alexandru Amzulescu.
4. *Lăutarii din Clejani*. Bucureşti, Editura Muzicală, 1969.
5. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie* [Vol. I]. Bucureşti, Editura Muzicală, 1974. Cuprinsul : 1) Originea muzicii populare româneşti (1972) ; 2) Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular românesc (1963) ; 3) Naţional şi universal în folclorul muzical românesc (1968) ; 4) Elemente muzicale vechi în creaţiile populare româneşti şi bulgăreşti (1965) ; 5) Legături folclorice muzicale ale popoarelor sud-est europene (1970) ; 6) Folclorul muzical şi migraţia popoarelor (1967) ; 7) Criteriul istoric în studierea modurilor populare (1966) ; 8) Modurile cromatice în muzica populară românească (1966) ; 9) Despre aşa-numita gamă ţigănească (1959) ; 10) Folclorul orăşenesc (1967) ; 11) Mugur, Mugurel (1965) ; 12) Un cîntec din colecţia lui Anton Pann (1957) ; 13) Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann (1957) ; 14) Cîntece româneşti inedite de la începutul secolului al XIX-lea (1957) ; 15) Barbu Lăutarul (1958) ; 16) Circulaţia tamburei în Ţările Române în perioada medievală (1965) ; 17) Culegerea şi publicarea folclorului muzical românesc (1965) ; 18) Şcoala muzicală de la Putna (1966) ; 19) Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României pînă în secolul al XVIII-lea (1966) ; 20) Manuscrisele psaltice româneşti din secolul al XVIII-lea (1967) ; 21) Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea (1972) ; 22) Originea canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Şărban (1970) ; 23) Anton Pann şi „românirea" cîntărilor bisericeşti (1969) ; 24) Muzica bisericească la români (1972) ; 25) Un Kyrie eleison la patru voci în notaţie bizantină la începutul secolului al XVIII-lea (1970) ; 26) Muzica bizantină (1970).
6. *Izvoare ale muzicii româneşti*. Vol. I : *Culegeri de folclor şi cîntece de lume*. Bucureşti, Editura Muzicală, 1976.
7. *Izvoare ale muzicii româneşti*. Vol. II : *Muzică instrumentală, vocală şi psaltică din sec. XVI—XIX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.
8. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*. Vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979. Cuprinsul : 1) Muzica populară românească (1967) ; 2) Structura sistemului de versificaţie populară română ; legătura cu versificaţia latină (1964) ; 3) Stratificări în muzica populară românească (1969) ; 4) Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare (1956) ; 5) Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor (1964) ; 6) Colindele şi muzica religioasă (1947) ; 7) Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti (1966) ;

https://biblioteca-digitala.ro

8) Contribuția etnomuzicologiei la corectarea unor erori din muzicologie (1965) ; 9) Aportul lui Const. Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal (1968) ; 10) Istoria clasificării modurilor (1954) ; 11) Vechimea genului cromatic în muzica bizantină (1973) ; 12) Cîntecul nou în creația populară (1956) ; 13) Cîntece revoluționare și patriotice din perioada anului 1848 (1973) ; 14) Creații populare sătești și urbane legate de Războiul de independență (1977) ; 15) „Capriciul" de B. Romberg și cîntecul moldovean „Mititica" (1974) ; 16) Muzică bizantină și „Cîntece de lume" în manuscrise oltene în notație psaltică (1964) ; 17) Manuscrise muzicale în notație bizantină aflate în România (1965) ; 18) Studierea muzicii bizantine în România (1967) ; 19) Probleme și preocupări contemporane în paleografia muzicală românească (1973) ; 20) Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească (1969) ; 21) Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină (1968) ; 22) Pripelele lui Filotei monahul (1977) ; 23) Manuscrisele de la Putna și unele probleme ale culturii medievale românești (1975) ; 24) Manuscrisele muzicale de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală (1975) ; 25) Manuscrisul lui Evstatie protopsaltul de la Putna — 1511 (1976).

9. *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. III — *Documenta* : *Școala muzicală de la Putna — Manuscrisul Nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — Antologhion*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura Muzicală, 1980.
10. *George Breazul — Pagini din istoria muzicii românești*. Vol. V. Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Ciobanu. București, Editura Muzicală, 1981.
11. *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. IV — *Documenta* : *Școala muzicală de la Putna — Manuscrisul Nr. I-26 din Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu" din Iași — Antologhion*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. București, Editura Muzicală, 1981.
12. *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. V — *Documenta* : *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*. Ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, prefață și studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu. București, Editura Muzicală, 1983.
13. *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. III B — *Transcripta* : *Școala muzicală de la Putna — Ms. Nr. 56/544/576 I—P/II — Stihirar*. Transcriere în notație liniară de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. București, Editura Muzicală, 1984.
14. *Études de musique ancienne roumaine*. București, Editura Muzicală, 1984.
15. *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. IX — *Transcripta* : *Cîntece de lume din secolele XVIII—XIX*. Prefață, introducere și circulație de Gheorghe Ciobanu. București, Editura Muzicală, 1985.
16. Ioan R. Nicola — Folclor muzical din Mărginimea Sibiului. Ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu. București, Editura Muzicală, 1987.
17. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. III (în curs de apariție) (Forthcoming). Cuprinsul : 1) Folclorul — dovadă a vechimii și continuității poporului român pe aceste meleaguri (1980) ; 2) Opinii asupra folclorului și folcloristicii românești (1982) ; 3) Straturi în muzica populară românească (1969) ; 4) G. Breazul. Înființarea Arhivei Fonogramice și promovarea studiilor structural-istorice (1976) ; 5) G. Breazul. Cercetări de istorie și folclor (1976) ; 6) Adoptarea muzicii bizantine ca muzică de cult. Vechime. Căi de pătrundere (1976) ; 7) Școala muzicală de la Putna (1984) ; 8) Manuscrisul Nr. 1886 de la Mănăstirea Dragomirna (1981) ; 9) Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale (1981) ; 10) Muzica românească în secolul activității coresiene (1982) ; 11) Muzica de cult bănățeană. Origine. Vechime. Specific (1982) ; 12) Valorificarea muzicii bizantine (1984) ; 13) Teorie practică, tradiție — factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine (1981) ; 14) Pe marginea Congresului internațional de bizantinologie de la Viena (1981) ; 15) Cercetări în domeniul muzicii bizantine întreprinse în R. S. România (1980) ; 16) Trăsături caracteristice ale muzicii populare și de cult din România și unele probleme ale raporturilor cu muzica slavă (1978). Varia : 17) Dezvoltarea folcloristicii muzicale românești (1966) ; 18) Legăturile folclorice muzicale ale popoarelor sud-est europene (1966) ; 19) Cît de vechi este cîntecul popular românesc (1977) ; 20) Folclorul bucureștean (1983) ; 21) Cîntecul de „dragoste" (1968) ; 22) Folclorul și muzica contemporană (1969) ; 23) Cercetare folclorică în județul Bacău (1969) ; 24) Anton Pann și melosul românesc (1969) ; 25) O moștenire prețioasă : Biblioteca G. Breazul (1970) ; 26) Atenție la terminologia folosită (1976) ; 27) Pe marginea unei colecții apărute la mijlocul secolului trecut (1983) ; 28) Mai multă atenție la ceea ce afirmăm (1976) ; 29) J. S. Bach și Cantionale Catholicum de Ioan Căianu (1977) ; 30) Circulația în țară a unor creații muzicale ale lui Dimitrie Cantemir (1984) ; 31) Raporturi muzicale româno-turce în perioada medievală (1970) ; 32) Despre originea unor melodii din „Vicleiul" din Tîrgu Jiu (1984).

https://biblioteca-digitala.ro

18. *Despre unele asemănări între folclorul român și bulgar*, în „Revista de folclor", anul III (1958), nr. 1.
19. *Anton Pann i miastoto mu v rumănskata kultura* (Anton Pann și locul său în cultura românească), în „Bălgarska muzika", Sofia, 1959, nr. 5 — 6.
20. *Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală — Cîteva manuscrise bizantine*, în „Muzica", anul XIV (1964), nr. 5 — 6 (mai—iunie).
21. *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea*, în : „Muzica", anul XIV (1964), nr. 5 — 6 (mai — iunie). În colaborare cu Cristian Ghenea.
22. *Folclorul muzical românesc*, în „Revista de folclor", anul X (1975), nr. 6.
23. *Le raport entre le rythme du vers et de la musique dans le chant populaire roumain, Zbornik kongressa SUFJ*, Celje, 1965.
24. *La structure du système de versification populaire roumaine, sa relation avec la versification latine, în Études d'éthnographie et de folklore*, București, 1965. (Vezi și *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, *op. cit.*, p. 15.)
25. *Moștenire și sensuri actuale în cercetarea folclorului*, în „Muzica", anul XVI (1966), nr. 5 (mai).
26. *Les manuscrits de Putna et certains aspects de la civilisation médiévale roumaine*, în „Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art", tome XIII, Bucarest, Editura Academiei R. S. România, 1976.
27. *Sur l'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine*, în *Actes du XIV^e Congrès international des Études byzantines*, Bucarest, 1 — 12 septembre 1971. București, Editura Academiei R. S. România, vol. III, 1976.
28. *L'École musicale de Putna*, în „Revue Roumaine", XXXIV (1980), nº 7 — 8. V. și *The Music School of Putna*, în „Rumanian Review", XXXIVth year (1980), No. 7 — 8.
29. *Théorie, pratique, tradition, facteurs complémentaire indispensables pour déchiffrer l'ancienne musique byzantine*, în XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II/7, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32/7, Sondendruck, Wien, 1981, 29 — 37 S. (Comunicarea, în limba română, a apărut și în *Studii de muzicologie*, vol. XVII, București, Editura Muzicală, 1983.)
30. *Pe marginea Congresului internațional de bizantinologie de la Viena* (1981), în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, București, Editura Muzicală, 1984.
31. *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volkmusik*, în „Revue des études sud-est européennes", Bucarest, tome 2, nº 1 — 2, 1984. (Vezi și în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, *op. cit.*, p. 40.)
32. *Ritmica neumelor bizantine în transcrierile lui I. D. Petrescu și Egon Wellesz în raport cu practica actuală*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria „Teatru, muzică, cinematografie", tomul 34, București, Editura Academiei R. S. România, 1987.
33. *George Breazul și folcloristica muzicală românească*. Cu prilejul centenarului nașterii sale, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 32, 1987, nr. 3.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **UN VOLUM DE DUMITRU STĂNCESCU GREU DE GĂSIT.** În lucrarea sa clasică, *Basmele române*... (1895), Lazăr Șăineanu se referă și la volumul lui Dumitru Stăncescu, *Basme și glume din gura poporului* (București, 1894), despre care spune că este alcătuit din poveștile populare *Prichiduță*, *Păsărică lainică*, *Ghicitorul* și *Ținutul dracului*. Ultimele două povești spune că sînt, una, basm-snoavă, iar cealaltă, *Ținutul dracului*, pe care o prezintă și în rezumat, un basm autentic. Primele două povești, *Prichiduță* și *Păsărică lainică*, sînt cunoscute din alte volume ale lui D. Stăncescu, însă *Ținutul dracului* n-a mai apărut în nici un volum al său, și, după cîte am cercetat, nici în vreo publicație periodică.

Volumul la care ne referim n-a mai fost văzut de nici un alt cercetător în afară de L. Șăineanu. Investigațiile noastre la diferite biblioteci din București, Sibiu, Cluj-Napoca, Drobeta-Turnu Severin (fondul I. G. Bibicescu), Piatra Neamț (fondul G. T. Kirileanu) nu s-au soldat cu găsirea volumului. Iată de ce semnalăm această lipsă cititorilor revistei, cu speranța că unul dintre ei va avea norocul să dea peste acest volum și să ni-l semnaleze și nouă. *(Iordan Datcu)*

https://biblioteca-digitala.ro

LECA MORARIU, FOLCLORIST

TRAIAN CANTEMIR

Personalitate plurivalentă, manifestîndu-se atît pe tărîm cultural cît și științific, Leca Morariu impresionează nu numai prin munca sa asiduă, plină de abnegație, pusă în serviciul cunoașterii și adevărului, ci și prin nețărmurita lui dragoste față de oamenii și pămîntul patriei. Cercetător pasionat, înzestrat cu o solidă cultură umanistă și cu o remarcabilă sensibilitate artistică, opera sa impune prin diversitatea subiectelor abordate, prin finețea spiritului său de observație, prin analizele literare întreprinse. Cultivînd cu minuție interesul pentru lingvistică, istorie literară și folclor, și-a însușit o largă și cuprinzătoare viziune asupra esențialelor particularități ale spiritualității etniei românești. Străduindu-se să le aprofundeze pînă în intimitatea lor structurală, le-a evidențiat în studii pertinente. Prioritate a acordat folclorului.

Predilecția pentru creațiile anonime a manifestat-o încă din perioada șederii sale la Pătrăuți—Suceava, localitate sub cerul căreia și-a făcut intrarea în viață. Dispunînd în perimetrul ei de o bogată zestre folclorică și de pricepuți meșteri ai cuvîntului, profesorul de la Cernăuți n-a rămas insensibil la creațiile anonime vehiculate de aceștia, ci le-a trecut pe hîrtie ca să le lase posterității. Din cele nouă basme intrate în cuprinsul culegerii publicate în 1915, majoritatea au fost strînse din ctitoria voievodală a Pătrăuțiului Sucevei. Înregistrarea lor o inaugurează în 1914. A publicat atunci, în „Viața nouă" din Suceava, prima sa narațiune anonimă, *Frica e din rai și e bine cînd o ai*. Probabil că în mapa sa de lucru avea, la vremea respectivă, și alte materiale pregătite să ia drumul tiparului, pentru că, numai la un an de la apariția prozei menționate, scoate de sub teascurile imprimeriei din Suceava volumul *De la noi. Povești bucovinene*.

Antologia, de epatante valențe stilistice și de neastîmpărată tentă umoristică, include o singură snoavă, restul fiind basme. Unul dintre ele, *Ciocan ține, cleștе dă-i!*, amintește, prin motivele folclorice utilizate, de basmul istroromân *Martin*, din *Textele istroromâne* semnate de subsemnatul. Scrise într-o limbă neaoș populară, plină de locuții idiomatice și de formulări versificate, basmele lui Leca Morariu concurează cu clasicele povești ale lui Creangă. Cadența largă și potolită a frazelor în care sînt transpuse, precum și lexicul de sugestivă expresivitate populară pe care-l folosește stau mărturie a posibilităților verbale ale lui Leca Morariu, care a cunoscut limba moldovenilor cu parfumul, prospețimea și cursivitatea ei.

Basmul cu care se inaugurează volumul *De la noi*, se distinge de cele care-i urmează prin faptul că e mai muncit artisticește și mai cizelat. Aproape fiecare enunț care vine să propulseze acțiunea cunoaște o spon-

https://biblioteca-digitala.ro

taneitate antrenantă, care face ca excursul epic să fie liber şi uşor. Restul basmelor nu-s îmbrăcate în stil sărbătoresc, ci poartă haina expresiei diurne.

Datorită calităţilor stilistice evidenţiate anterior, ţinuta artistică a basmelor lui Leca Morariu a fost remarcată public în repetate rînduri. Primul care se opreşte asupra ei este N. Iorga. În „Drum drept", an.X, 1915, nr. 26, marele savant declară : „E atîta culoare şi mişcare în această cărticică, e atîta nuanţă şi atîta capriciu popular, atîta haz ascuns în lumina ochilor şireţi care se văd printre rînduri, atîta adevăr în dialog, încît această sută de pagini poate fi aşezată mai sus decît multe volume care au ieşit în public cu vuiet şi zarvă".

Sextil Puşcariu susţine şi el, în raportul pe care-l înaintează Academiei Române pentru premierea lucrării, că Leca Morariu „a descoperit cu intuiţia artistului adevărat, părţile tipice ale basmului românesc", izbutind să imprime culegerii sale particularităţile specifice speciei anonime. În aceste condiţii, cartea s-a bucurat de un deosebit succes nu numai în rîndurile criticilor literari, ci şi în cel al marelui public. Mărturie în sensul acesta aduc cele şase ediţii apărute la intervale scurte în ţară şi una la Madrid, tot în româneşte.

Eliberîndu-se de materialul epic cules, Leca Morariu se lansează curînd într-o nouă campanie folclorică, adunînd de astă dată o mulţime de cimilituri. Le publică în 1930 sub un titlu simplist, *Cimilituri*, îmbogăţindu-şi astfel bibliografia cu încă o remarcabilă realizare folclorică.

Tema lucrării a mai fost abordată anterior atît de Tudor Pamfile, cît şi de George Pascu. Ei însă n-au tratat-o exhaustiv. Leca Morariu îi depăşeşte pe ambii prin ingenioasa clasificare pe care o face acestei specii prolifice şi străvechi. După profesorul de istorie literară şi folclor, între ghicitoare şi cimilitură nu există distincţie. Ambele sînt sinonimele aceleiaşi noţiuni. Într-adevăr, aceasta-i realitatea. Totuşi trebuie observat că sinonimele reţinute n-au aceeaşi formă. Ghicitoarea foloseşte interogaţia simplă, în proză, pe cîtă vreme cimilitura recurge la vers. În plus, cimilitura nu cunoaşte ramificaţia subdiviziunilor, ci se circumscrie numai la forma ei tradiţională. Ghicitoarea, în schimb, are ca descendente interogaţia şi deceul. Prin deceu se înţeleg propoziţiile care încep cu *de ce*.

Rămînînd în cadrul ghicitorii, Leca Morariu analizează subiectele pe care le conţin aceste probe de inteligenţă şi spontaneitate intelectuală, observînd că ele se referă atît la obiecte şi fenomene naturale, cît şi la substantive de ordin abstract. Forma în care acestea se prezintă nu-i întotdeauna cea decentă. Indecenţa are, de multe ori, fond serios. În cazul acesta, ea încearcă să ducă în eroare pe cel interogat, provocînd hazul celor ce debitează asemenea specii.

Cum scopul ghicitorii este de a păcăli, Leca Morariu examinează modalităţile de care se foloseşte această specie literară pentru a-şi exercita rolul. Prima caracteristică pe care o sesizează este aceea care conţine răspunsul în însuşi textul ghicitorii. Integrat în cuprinsul întrebării, el scapă atenţiei interlocutorului, acesta căutîndu-l la distanţe situate în afara sferei de corelaţie. A doua posibilitate de a ascunde dezlegarea o oferă ghicitorile cu două sau mai multe răspunsuri. În cazul cînd interogatul dă răspunsul cuvenit, cel ce pune întrebarea îl poate respinge, optînd pentru altul dintre ele.

https://biblioteca-digitala.ro

La particularitățile menționate de Leca Morariu se mai cere trecută observația că nu toate ghicitorile circulă pe întreaga suprafață a țării. Limitele regionale care există se datoresc atît condițiilor socioistorice din trecut, cît și factorilor geografici existenți. Ca și o bună parte din cîntecele populare, și ghicitorile sînt supuse modificărilor timpului. Și ele țin seama de condițiile material-sociale pe care le parcurg creatorii lor. Dacă în ghicitorile mai vechi, ca, de exemplu, în cea care spune : *trece paşa pe uliță/ cu trei mii de suliță*, pașa este un personaj notoriu pentru timpurile trecute, azi funcția aceasta administrativă nemaifiind cunoscută, tinerele generații manifestă rezerve față de speciile literare cu asemenea arhaisme. În locul vechiturilor de arhivă, preferă actualul și concretul.

Paralel cu studiul cimiliturii, Leca Morariu a acordat atenție și cîntecului popular. L-a prezentat public pe parcursul unui curs pe care l-a ținut în anul universitar 1927/1928. În cadrul lui nu s-a ocupat numai de cîntecul popular românesc, ci a extins analiza folclorică pînă dincolo de fruntariile țării. Observația pe care o face referitor la geneza cîntecului românesc e că acesta ia naștere în aceleași condiții socioeconomice ca și majoritatea creațiilor populare străine. Întrucît constată că produsele populare nu sînt cotate la justa lor valoare, se hotărește să le analizeze sub aspect artistic și să le scoată în evidență importanța. În scopul dat se oprește întîi la cîntecele de leagăn ; remarca ce-o face cu ocazia aceasta e că nașterea lor se datorește unui sincretism. Melodia separată de versuri nu se poate menține. Aproape la fel se întîmplă și cu versurile. Detașate de melodie, ele își pierd strălucirea, în bună parte. Devin o simplă osatură verbală. Melodia este un element structural, de bază, al cîntecului și în același timp și un auxiliar al memoriei. Ea e absolut indispensabilă, întrucît creațiile populare nu se difuzează prin intermediul tiparului, ci prin viu grai. Datorită acestei particularități, apariția variantelor e firească. E interesant de observat că ele nu se datoresc numai colportorilor, ci chiar și celor care le improvizează, pentru că aceștia nu sînt întotdeauna mulțumiți de prima formă a creației lor, încercînd s-o refacă. Improvizația nu-i întotdeauna spontană. Spontaneitatea e de obicei caracteristică popoarelor vechi. Datorită acestui fapt, cîntecele lor sînt sincere.

Cît privește geneza cîntecului popular, Leca Morariu prezintă ambele teorii vehiculate, atît pe aceea a monogenezei, cît și pe cealaltă, a poligenezei. Nu optează pentru nici una, susținînd că monogeneza sau poligeneza intervin în anumite condiții. Sigur, are perfectă dreptate, căci ambele sînt valabile. Dacă monogeneza este o modalitate de creație obișnuită, poligeneza, în schimb, se întîlnește mai rar. Ea intervine atît în medii familiale, cît și în anumite colective etnice. O cunosc atît finlandezii, cît și cazacii.

Interesul pe care Leca Morariu îl manifestă pentru folclor nu reiese numai din contactul lui direct cu produsele anonime pe care le culege, ci și din mențiunile pe care le face pe marginea unor lucrări în componența cărora folclorul e prezent. Cum acesta abundă în *Legendele sau basmele românilor* (1888) ale lui Petre Ispirescu, cît și în *Poveștile* lui Creangă, folcloristul le acordă toată atenția. Prioritate dă lui Creangă, din motive ușor de sesizat. Culegerea lui P. Ispirescu, Leca Morariu o lasă mai în umbră, deși și aceasta are incontestabile calități. La vremea ei, ca a fost

https://biblioteca-digitala.ro

apreciată favorabil în special de Barbu Delavrancea, care spunea că „oriunde vei deschide „Basmele românilor" vezi pe Ispirescu, pe această imaginație naivă și epică, pe acest scriitor bogat și energic a cărui frază și observație adesea îți amintesc de vechiul și bătrînul Omer. Oriunde vei deschide cartea, vezi pe creatorul, iar nu pe culegătorul basmelor" („Revista nouă", an. I, 1988, p. 87). Continuîndu-și opiniile, Barbu Delavrancea susține că întreg volumul de basme al lui Ispirescu „e plin de farmec și de bogății, pe fiecare pagină simți că geniul poporului era fatal înfipt în acest bătrîn blînd și modest și că acest geniu l-a ridicat, fără a-l ameți, mai presus cu mult decît poporul din care a ieșit".

Elogiile pe care dramaturgul le aduce volumului lui P. Ispirescu sînt perfect îndreptățite. Culegerea impresionează nu numai prin conținut, ci și prin faptul că este o premieră în istoria folcloristicii noastre. În plus, reprezintă epica populară a Munteniei, cu toate particularitățile ei narative și lingvistice. Extinse pe suprafața celor 57 de tipuri folclorice, cîte le găsește Iordan Datcu (*Dicționarul folcloriștilor*, 1979, p. 244), ele constituie o zestre spirituală de prim ordin. Considerațiile pozitive pe care Barbu Delavrancea le conferă volumului sînt primite cu rezerve de Leca Morariu. Profesorului de la Cernăuți i se par exagerate, în special acelea care îl proclamă pe P. Ispirescu „împărat povestitor" sau „împărat al basmelor" („Făt-Frumos", an. VII, 1932, nr. 1 — 2, p. 80).

Privite din perspectiva deceniului al IV-lea al secolului nostru, Leca Morariu are dreptate. Nu trebuie uitat însă că volumul a apărut într-o vreme cînd asemenea antologii constituiau rarități. În consecință, opiniile pe care le emite Barbu Delavrancea nu sînt decît expresia bucuriei dramaturgului de a înregistra apariții editoriale de mult așteptate. Dacă acestea fac uz de lexic dialectal muntean, Barbu Delavrancea nu ridică glas de protest, pentru că, trăindu-și copilăria la bariera Vergului din București, era obișnuit cu ele și nu-l șoca. Părîndu-i firesc, trecea ușor peste limbajul lui P. Ispirescu, subliniindu-i talentul de povestitor.

Cu P. Ispirescu în Muntenia se reeditează același caz ca și cu Ion Creangă în Moldova. Distincția dintre cei doi scriitori apropiați ca preocupare, Leca Morariu o face adîncind-o pînă în amănunt. Pentru folcloristul bucovinean, Creangă este o altitudine artistică unică în literatura noastră. Acreditîndu-i calități deosebite, îl apreciază nu numai pentru felul cum transpune viața cotidiană în cuprinsul poveștilor, ci și pentru disponibilitățile expresive ale limbii sale și pentru corectitudine.

Pentru că, în ultima vreme, limba noastră a început să cedeze influențelor străine, Leca Morariu se ridică împotriva acelora care se află în culpă, cerîndu-le să se ghideze în vorbire după graiul viu, bogat în expresii, locuțiuni, dictoane. În sprijinul acestei recomandări scrie un studiu intitulat *Graiul viu, corectiv stilistic*, Focșani, 1940. În cuprinsul lui ia atitudine nu numai împotriva aluviunilor lexicale străine, ci și împotriva limbajului hîrtiei și al cernelii. Mergînd pe urmele lui O. Schroeder, care, în cartea sa *Von papieren Stil*, Berlin, 1892, se înverșunează să nu accepte pedantismul și artificialitatea limbii scrise, și Leca Morariu procedează la fel. Motivul e că graiul viu e superior celui încorsetat în formulări stereotipe, avînd calitatea de a fi spontan, colorat, sugestiv. Dispune în plus de o latură afectivă care în scris se realizează mai greu. La observația aceasta ar

https://biblioteca-digitala.ro

mai trebui adăugat că graiul viu conține în fluxul lui verbal o euforie caldă, care-l face mai accesibil și mai acceptabil.

O dată ce Leca Morariu are toată prețuirea față de graiul viu, utilizat în viața cotidiană, devine mai atent față de acest grai și atunci cînd îl găsește folosit în creațiile culte. Subliniindu-i prezența, indiferent dacă face parte din corpul unui articol sau din cuprinsul unui citat, scoate în evidență contribuția la elevarea formei de comunicare. În scopul dat întreprinde, cu asemenea subiecte, analize de proporții. Una din ele urmărește infiltrațiile liricii populare în comediile lui Alecsandri. Studiul e intitulat *Pentru folcloristul Alecsandri* și a apărut în „Multe și mărunte", I, 1940.

Cunoscînd preocupările folcloristice ale bardului de la Mircești, era normal ca în textul comediilor sale să depisteze o serie de fragmente extrase din cîntecele populare atunci în circulație.

Problema pe care o pune Leca Morariu, identificînd versurile anonime intrate în componența dramaturgiei lui Alecsandri, e dacă acestea sînt de factură autentic populară sau au fost ajustate după necesitățile politico-naționale ale timpului. Întrucît se știe că Alecsandri n-a făcut un mister din modificările efectuate în materialele anonime culese, e ușor de presupus că și versurile pe care le examinează Leca Morariu au suferit influența poetului. Dacă intervențiile de fond pe care le-a făcut, în special în finalul poeziilor, se pot lesne stabili, mai greu de precizat e pînă unde merge această intervenție în privința formei, pentru că, așa cum susține și Leca Morariu, ea putea fi manevrată cu mai multă abilitate decît fondul.

Vlăstar al ținutului Sucevei, Leca Morariu este expresia vie a omului de cultură care și-a închinat o bună parte a activității sale științifice cercetării folclorului, pe care l-a considerat unul dintre tezaurele cele mai de preț ale spiritualității neamului nostru.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **CARTEA STRĂINĂ**. *Narodnie Muzîkalnie Instrumentî i Instrumentalnaia Muzîka*. Sbornik statei i materialov b dvuh ciastiah, sub redacția lui E. V. Ghippius, Moscova, Sovietski Kompozitor, vol. I, 1987, 264 p. și vol. II, 1988, 328 p.

Semnalăm apariția valoroasei lucrări în două volume, cu tematica *Instrumentele muzicale populare și muzica instrumentală*, apărută la Moscova, sub egida Uniunii Compozitorilor și în redacția cunoscutului și regretatului compozitor și muzicolog E. V. Ghippius.

Cele două volume înmănunchează o serie de comunicări realizate în cadrul activității grupei internaționale de studiu I.T.M.C. privind activitatea etnomuzicologilor europeni în domeniul instrumentelor muzicale și al muzicii instrumentale, urmărind să acopere principalele aspecte ale stadiului lor contemporan. În întregul ei, lucrarea cuprinde patru capitole mari, cîte două în fiecare volum. Astfel, sînt trecute toate cele 31 de comunicări, după conținutul lor, pe o anume problematică. Se relevă concentrarea primului volum în special pe probleme teoretice, iar a celui de al doilea pe prezentarea unor anume situații și instrumente muzicale.

În introducerea ce prefațează volumul întîi, redactorul de carte, etnomuzicologul Igor Macijewski, ne prezintă drumul parcurs și activitatea grupei de-a lungul mai multor întîlniri internaționale organizate în R. S. Cehoslovacia, R. P. Polonă, R. S. F. Iugoslavia, Elveția, R. D. Germană și U.R.S.S., plecîndu-se de la rezultatele obținute de către înaintașii ce au pus bazele acestui important domeniu, respectiv E. M. Hornbostel și Curt Sachs.

Studiile aparțin unor cercetători etnomuzicologi de prestigiu din diferite țări europene: R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, R. D. G., R. S. F. Iugoslavia, R. S. România, Suedia, R. Ungară și U.R.S.S., inclusiv diferitele republici unionale (Armenia, Azerbaidjan, Bașkiria, Estonia, Kazahstan, Letonia, Lituania etc.).

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, în volumul I. figurează, în primul capitol, lucrările: *Probleme majore și aspecte ale studierii instrumentelor muzicale populare și a muzicii instrumentale* (Igor Macijewski, Leningrad — U.R.S.S.); *Studierea instrumentelor muzicale și descrierea lor* (Erich Stockmann, Berlin — R.D.G.); *Despre documentarea științifică a instrumentelor muzicale* (Ivan Mačak, R. S. Cehoslovacia); *Stratificarea stilistică și tipuri stilistice ale muzicii populare instrumentale slovace* (Oskar Elschek, Bratislava — R. S. Cehoslovacia); *Muzică instrumentală. Transformare a mișcărilor corpului. Om — instrument — muzică* (Ludwig Bielawski, Varșovia — R. P. Polonă); *Despre caracterul specific al interrelației dintre sursele orale și vizuale ca practicat de muzicieni în tradiția nescrisă* (Saule Utegalijeva, Kazahstan — U.R.S.S.); *Instrument muzical și gîndire muzicală. Contribuții la problemă* (Izalij Zemtsovskij, Leningrad — U.R.S.S.); *Cercetare a instrumentelor și muzicii instrumentale: principii și metode* (Juljan Strajnar, Ljubljana — R. S. F. Iugoslavia).

În capitolul al doilea găsim comunicările: *Surse arheologice în studierea culturii muzicale a lumii antice* (Bjurick Sadkov, Moscova); *O contribuție la interpretarea instrumentelor muzicale arheologice* (Alexandr Oskin, Moscova); *Fluierul vînătorului manok—un instrument muzical din epoca neolitică* (Vladimir Sidorov, Moscova); *Despre problema interpretării organologice a unei surse istorice. Străvechiul portrayal al unui instrument cu arcuș din escavațiile de la Dvin, veche capitală a Armeniei* (Anait Cicikian, Erevan); *Instrumente muzicale medievale în lucrările lui Abdulgadar Maregui* (Suraja Agajeva, Baku — Azerbaidjan); *Publicații și materiale manuscrise asupra dangătului de clopot — Surse rusești* (Larissa Blagoveshchenskaja, Novosibirsk); *Originea și dezvoltarea cercetării muzicale etnoinstrumentale rusești* (Reina Galaiska, Leningrad).

În încheierea vol. I. se află lucrarea lui Erich von Hornbostel și Curt Sachs, *Sistematica instrumentelor muzicale*, tradusă după *Systematik der Musikinstrumente*, în „Zeitschrift für Ethnologie" XLVI, 1914.

Cel de al doilea volum cuprinde capitolele trei și patru. Astfel, în cel de al treilea capitol găsim comunicările: *Instrumente populare suedeze* (Ernst Emsheimer, Stockholm); *Rolul unui instrument în sutartinele instrumentale* (Algirdas Vyžintas, Klaineta — Lituania); *Instrumentele muzicale ale păstorilor din Jaroslav* (Xenya Bromley, Moscova); *Vioara și cîntatul la vioară în tradiția poporului polonez* (Jan Steszewski, Varșovia); *Tradiții ale artei cîntatului la vioară în regiunea Smolensk* (Tatiana Kazanskaja, Moscova); *Gădulka în Bulgaria* (Manol Todorov, Sofia); *Cîteva observații asupra lirei balcanice* (Cvetko Rihtman, Sarajevo); *Kurai-ul başkir* (Roman Zielinski, Ufa); *Experiment practic asupra cîntatului solo pe instrumentul udeh cu o coardă ciupită* (Jury Sheikin, Novosibirsk); *Sigudek — un instrument cu arcuș al poporului korni* (Prometeus Christalioff, Siktîbkar — U.R.S.S.); *Melodiile instrumentale rituale ale sărbătorii ursului ale ugranilor pe Ob* (Evghenie Ghippius, U.R.S.S.); *Melodii populare ungurești* (Balint Sárosi, Budapesta); *Interdependența vocală și instrumentală în muzica folclorului estonian* (Ingrid Rüütel, Tarter); *Studiu comparativ al cîntatului gutural pe două voci și instrumentele muzicale ale popoarelor turco-mongole* (Hamza Ikhtisamov, Ufa); *Fenomenul apropierii dintre vocal și instrumental. Fifa — un fel de fluier românesc* (Iosif Herțea, București); *Structura melodică și melismele „mugam-ului" azerbaidjan — Zabul-Segjah* (Arif Alijev, Baku).

Și la acest volum se adaugă ca anexă un studiu privind clasificarea instrumentelor muzicale, respectiv lucrarea *Principiul unei sistematizări a instrumentelor muzicale* de Hans Heinz Dräger, tradus după *Prinzipp einer Systematik der Musikinstrumente*, Kassel, 1948, în care se redă în întregime teoria și sistemul de clasificare.

Astfel, ambele volume ale lucrării *Instrumente muzicale și muzica instrumentală* ne oferă prin bogăția datelor, noutatea și nivelul științific al comunicărilor, un veritabil instrument de lucru, nu numai pentru etnomuzicologi, ci și pentru specialiști ai altor domenii, ca etnografia, arheologia, psihologia, sociologia, istoria, muzicologia și pentru toți cei interesați de existența muzicii populare. *(Ghizela Sulițeanu)*

• **MEDALION CONSTANTIN BRĂILOIU**. Emilia Comișel, care de-a lungul a mai multor decenii s-a dedicat editării și popularizării operei marelui nostru folclorist C. Brăiloiu, mai dă încă o probă în acest sens tipărind în „Tribuna României" (nr. 393/1 august 1989) o întreagă pagină despre ilustrul etnomuzicolog, textul fiind ilustrat de multe fotografii (unele inedite). Se cuvine, totodată, remarcată elogios consecvența cu care revista popularizează aspecte ale culturii spirituale și materiale a poporului nostru, ca și personalități care au studiat-o. Ne vin în minte paginile consacrate lui S. Mehedinți și Ovidiu Papadima. *(I.D.)*

https://biblioteca-digitala.ro

NOTAȚII DE FOLCLOR MUZICAL ÎN PRIMUL DECENIU AL SECOLULUI XX ÎN BUCOVINA

CRISTINA RĂDULESCU-PAȘCU

Constituirea folcloristicii muzicale ca știință a presupus, într-o fază inițială, acumularea unor materiale de tip folcloric care să permită, mai mult, să facă necesară, să impulsioneze apariția și consolidarea unor criterii științifice de cercetare, a unei metodologii adecvate. Aceste acumulări s-au făcut într-un ritm lent, în mod empiric, pe parcursul mai multor secole, pentru a se accelera către sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, cînd interesul pentru creația muzicală populară iese din sfera tatonărilor mai mult sau mai puțin întîmplătoare și capătă o tot mai accentuată dimensiune științifică.

Aporturile substanțiale, de prim rang, în acest proces constitutiv și evolutiv, sînt astăzi bine cunoscute; există însă și unele contribuții de mai mică importanță, din perioada de pionierat — și înțeleg prin aceasta perioada de trecere între secolele XIX și XX — necunoscute sau trecute cu vederea, care la vremea lor au putut reprezenta dacă nu un pas înainte, măcar un imbold pentru acest pas.

Prilejul pentru aceste considerații ne-a fost oferit de cercetarea unui masiv fond de manuscrise aflat la Biblioteca Centrală de Stat: *fondul Voevidca — Friedwagner*. Cercetarea a avut drept scop principal valorificarea colecției de folclor muzical realizată de învățătorul bucovinean Alexandru Voevidca, începînd cu anul 1907, la solicitarea lui Matthias Friedwagner, profesor de limbi romanice la Universitatea din Cernăuți, care răspundea de culegerea cîntecelor populare românești — texte și muzică — ce urmau să reprezinte Bucovina, în circumstanțele istorice și politice ale vremii, într-o serie de volume editate de Ministerul Cultelor și Învățămîntului din Viena, sub genericul „Cîntecul popular din Austria" [1].

În cele ce urmează nu ne vom ocupa de importanta contribuție a lui Voevidca (peste 2500 de transcrieri muzicale provenind din aproximativ 250 de localități bucovinene), ci ne vom opri atenția asupra altor cîteva încercări de același gen.

Mai întîi vom prezenta, însă, un interesant document emis în anul 1906, o dată cu inițierea amplei acțiuni de culegere, care ne poate forma

[1] Izbucnirea primului război mondial, ca și urmările sale asupra configurației politice a Europei au împiedicat realizarea acestui ambițios plan. Materialul românesc, trimis în Austria, a fost fructificat parțial de Matthias Friedwagner în volumul *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina, I Band, Liebeslieder, mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien*, Konrad Triltsch, Würzburg, 1940. În anul 1968 colecția a fost recuperată de la moștenitorii lui Friedwagner și se află în prezent la secția de manuscrise a B.C.S. (ms. 22.218 — 22.248). O parte dintre transcrierile muzicale realizate de Voevidca pot fi găsite și în arhiva I.C.E.D. (ms. 6).

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 485—491, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

o imagine asupra nivelului științific la care ajunsese, la începutul secolului, folcloristica și metodologia cercetării. Este vorba de *Ghidul pentru culegere și notare. Chestionar (Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung. Fragebogen)* [2] editat la Viena, în limba germană, și difuzat prin intermediul Comitetului local de lucru din Cernăuți pentru orientarea și stimularea culegătorilor români. Broșura debutează printr-un apel: „Prea stimate domn, Vă trimitem alăturat Ghidul și Chestionarul rugîndu-vă de a culege dv. și de a îndemna pe cunoscuții dv. să culeagă și ei, pentru ca, în marea operă a Ministerului Imperial al Învățămîntului, cîntecul popular românesc din Bucovina să fie cît mai bine reprezentat". În continuare se precizează scopul acțiunii inițiate, scop deosebit de ambițios și, din cauze obiective, imposibil de atins la vremea respectivă, și anume acela de a culege „*întreaga poezie și muzică populară* (subl. n.) a fiecărui popor și neam conlocuitor din Austria, de a le trata științific și critic și de a le edita în volume separate pe națiuni". Urmează cîteva sugestii în legătură cu cei care sînt mai potriviți pentru a participa la munca de culegere: „Toți oamenii culți care se interesează de viața poetică și muzicală a poporului", mai ales acele persoane care „au contact cu poporul sau s-au ridicat din mijlocul acestuia, ca: profesori, preoți, funcționari, medici, muzicieni, studenți". Mai tîrziu s-a putut constata că cei care au răspuns efectiv acestui îndemn au fost, în cea mai mare parte, învățătorii. Se subliniază în mod special, pentru a preveni o atitudine de exagerată modestie față de creațiile populare: „Pentru cercetarea științifică a vieții spirituale, artistice a poporului nimic nu este prea neînsemnat sau prea mărunt. Fiecare contribuție, fie ea cît de modestă, este bine venită și va fi luată în seamă". În felul acesta se explică existența în fondul de notații poetice a unor consemnări ce aparțin în mod evident unor puțin cunoscători într-ale scrisului, care notează poezia ca pe o proză, de la o margine la alta a filei, fără a acorda atenție structurii metrice a versului sau punctuației. Cei care n-ar putea, din cauza insuficientei pregătiri, să culeagă ei înșiși, sînt îndemnați să comunice Comitetului numele eventualilor interpreți și creatori populari, pentru a se organiza culegeri ulterioare. Este atinsă și problema onorariului, precizîndu-se în primul rînd că „oricine contribuie la marea operă are dreptul să-și vadă menționat numele și apreciată contribuția pe care o are la lucrare", ceea ce M. Friedwagner va face cu meticulozitate în volumul publicat în anul 1940. Se prevede, atunci cînd s-ar solicita în mod special, și o remunerare propriu-zisă: „1 — 2 coroane pentru o coală de hîrtie de scris sau cu portative completată pe o singură parte". Astfel de solicitări se pare că au existat: învățătorul Vasile Chira din Straja, într-o scrisoare adresată lui Friedwagner la 8 martie 1907, menționează că trimite: „o colecțiune de cîntece în număr de 474, pe 112 fețe de coală, afară de acestea 5 bocete pe 3 fețe [...]. Spesele ce le am la această colecțiune se urcă la 5K 40 h. Aceste parale sunt atît pentru hîrtie, cît și pentru mijloace de a scoate cîntece din gura poporului" [3].

[2] Broșura a fost pusă la dispoziția muzicologului Vasile Nicolescu, cel care s-a ocupat inițial de valorificarea colecției Voevidca, de unul dintre colaboratorii lui Friedwagner, învățătorul Tudor Simionovici.

[3] B.C.S., ms. 22.231, f. 141.

https://biblioteca-digitala.ro

În continuare, la întrebarea „Ce urmează a fi culeș?", Ghidul răspunde: „Trebuie adunat tot și orice a posedat sau mai posedă încă poezia și muzica populară", precizîndu-se că este vorba, în primul rînd, de cîntecul popular în sensul strict al cuvîntului, laic sau legat de unele manifestări cu caracter religios, liric sau epic, alături de care trebuiesc notate și melodii de joc, chiuituri, manifestări cu caracter dramatic, cîntece și poezii legate de obiceiurile de primăvară sau de seceriș, descîntece, ghicitori, pentru muzică menționîndu-se, pe lîngă cele amintite mai sus, și strigătele păstorilor, ale vînzătorilor ambulanți, cîntecele paznicilor de noapte, muzica pentru fanfară. Această enumerare care se vrea foarte completă, denotă o anumită confuzie, o lipsă de orientare în ceea ce privește delimitarea genurilor atît sub aspect poetic, cît și muzical. Se insistă apoi asupra deosebirii dintre cîntecul popular în sens strict („Acele cîntece care au fost născocite de popor, adică de păturile sale de jos și de mijloc și care sînt cîntate pe de rost sau au fost cîntate astfel cîndva") și creația de largă circulație în stil popular, cea răspîndită prin asociațiile muzicale sau prin școală. Acestea din urmă pot fi luate în considerație doar în situația în care „versurile sau melodia lor au fost considerabil modificate de popor". Sînt solicitate, pentru fiecare piesă și în limitele posibilităților, informații referitoare la data și locul culegerii, numele interpretului, data notării, vechimea probabilă a cîntecului, numele culegătorului, ca și explicarea expresiilor dialectale, a numelor proprii sau de localități, alături de observații necesare înțelegerii textului. Dacă Voevidca se va conforma întocmai acestor indicații, mai puțin celor legate de lămurirea unor aspecte ale textului, ceilalți colaboratori consemnează în general doar numele informatorului și locul unde a fost făcută culegerea.

Un alt aspect important abordat în Ghid este cel al respectării sincretismului specific cîntecului popular: „În cîntecul popular, poezia și muzica sînt legate într-o unitate vie, indisolubilă ... Dacă [interpretul popular, n.n.] trebuie să transmită cuvintele cîntecului, textul, nu o poate face decît cîntîndu-le și, invers, cine dorește să asculte numai melodia trebuie să accepte și cuvintele"; în concluzie „Ambele trebuie, deci, notate". Este bine venit și îndemnul pentru menținerea unei atitudini obiective față de materialul notat: „întrucît se tinde a se da o imagine cît mai fidelă a creației artistice și a activității poporului, toate așa-zisele sau realele îmbunătățiri, toate adaosurile, dar și toate omisiunile, rătălmăcirile, trebuie evitate. Fidelitatea fotografică a cuvîntului și melodiei este cea mai importantă cerință a muncii de culegere. Deci se va nota fără ezitare, exact, ce și cum se aude". În ceea ce privește materialul muzical, se respinge orice prelucrare, armonizare, realizare de acompaniament, preferîndu-se notarea cîntecelor așa cum au fost ele interpretate. Aceeași fidelitate se recomandă și în notarea textelor, fie că este vorba de dialect, limbă literară sau amestecul celor două, fără a se solicita utilizarea unui sistem fonetic propriu-zis, ci folosindu-se semnele grafice uzuale pentru a nu îngreuna lectura; se oferă și o serie de exemple, clarificatoare în acest sens, pentru limba română și graiul bucovinean.

Față de aceste îndrumări judicioase, denotînd o orientare corectă față de fenomenul folcloric, soluțiile sugerate culegătorilor care nu posedă un fonograf și care nu au pregătirea necesară pentru a transcrie muzica

https://biblioteca-digitala.ro

(„să solicite un muzician", „să memoreze melodia pentru a o putea reda, cînd se va ivi ocazia, unui astfel de muzician"), ca și scurta lecție de „dictat muzical" („Cum să procedăm pentru a învăța notarea melodiilor") apar lipsite de orice fundament științific, naive și nepractice. De altfel, indicațiile legate de stabilirea „tonalității" și a „treptei armonice" de început, interpretarea melodiei prin prisma unei presupuse armonii, încadrarea ritmului în măsură, precizarea unor măsuri de preferat dovedesc o prea puțină cunoaștere a specificului muzicii folclorice românești și nu vor avea un efect salutar în ceea ce privește corectitudinea transcrierilor.

Cîteva sfaturi legate de conduita culegătorului în raport cu interpretul popular („Să avem răbdare, să așteptăm, să nu presăm. Încrederea nu se poate obține cu forța. Să încercăm să transpunem oamenii într-o stare sufletească propice cîntatului și cu bucurie de a cînta ...") încheie acest curs ad-hoc de metodologie a culegerii.

Chestionarul tipărit în completarea Ghidului, urmărind prospectarea vieții folclorice a localităților în care se fac culegeri, este alcătuit din 22 de întrebări tipice pentru acest gen de document. Din păcate, acest Chestionar, care ar fi putut constitui o interesantă sursă de informație, nu a fost completat și trimis Comitetului de lucru decît o singură dată — o recunoaște Friedwagner în prefața volumului publicat la Würzburg în 1940 [4] — și nici măcar acest unicat nu ne-a parvenit.

În ceea ce privește Ghidul, principalul său merit este acela de a fi stimulat culegerea, notarea și trimiterea textelor poetice, în mai mică măsură fiind urmate indicațiile cuprinse în diferitele capitole ale broșurii. Este greu de precizat cifra exactă a colaboratorilor lui Friedwagner; în volumul publicat el nominalizează 65 de persoane, menționînd că la următoarele volume vor mai fi citați și alții. Numărul total al acestora trebuie să fie cu mult mai mare, ținînd cont că în final s-a ajuns la peste 10 000 de piese [5].

Referitor la muzică, soluția culegătorilor ocazionali și a trimiterilor prin corespondență nu a dat rezultatele scontate (de aceea Friedwagner va apela la Alexandru Voevidca), ceea ce nu înseamnă că nu au fost încercări în această direcție, asupra cărora vrem să ne oprim în continuare.

Învățătorul Vasile Huțan [6] din Vatra Dornei este menționat de Matthias Friedwagner printre cei mai asidui culegători de poezie populară [7]. El va trimite, alături de texte, și transcrierile a zece melodii din satul Costîna: „Din parte-mi vă trimit această colecțiune de poezii și melodii poporale neschimbate, neprefăcute, neîndreptate și tocmai așa cum le cîntă glasul poporului [...] Avînd totodată ceva cunoștință de note am compus cu violina și aceste 10 melodii frumoase auzite de la feciori și fete din satul Costîna. Nu-i vorbă, melodiile le știu eu foarte bine cînta, dar n-am avut iscusința de a le transcrie tot așa, pentru că nu mă pricep așa de strașnic la cele note. Rămîne deci ca un compozitor mai fericit să

[4] Matthias Friedwagner, *op. cit.*, p. IX.

[5] Id., *ibid.*, p. XIII.

[6] În dreptul numelui său, Lucian Predescu, în *Enciclopedia „Cugetarea"* (București, Ed. Cugetarea, 1940, p. 408), menționează: „poet, n. 14 nov. 1880 în Costîna (Suceava), învățător și director școlar în Vatra-Dornei. Colaborator la *Buciumul*, *Junimea literară*, *Deșteptarea*. Opera: *Din țara fagilor*, Buc., 1915".

[7] Matthias Friedwagner, *op. cit.*, p. X.

https://biblioteca-digitala.ro

le dee forma desăvîrșită" [8]. Așa cum reiese din scrisoare, Vasile Huțan a învățat mai întîi să cînte melodiile la vioară, apoi a încercat să le pună pe note (procedeu relativ frecvent în epocă). Transcrierile sale, realizate cu oarecare stîngăcie și, uneori, cu nesiguranță în redarea liniei melodice, nu sînt încadrate în măsură, bara plină marcînd sfîrșitul unui vers și al frazei muzicale corespunzătoare; sînt folosite valori de optime, pătrime și doime, sunetele mai lungi fiind indicate prin coroană, punct de prelungire sau un semn grafic hibrid: doime-optime (♩𝅗𝅥). Finalele sînt diverse: 4 melodii cadențează pe *re*, 3 pe *mi*, cîte una pe *la*, *sol* sau *do*. Cadența finală de tip frigic, atît de specifică melodicii bucovinene, este sesizată și notată în cinci dintre cele zece cîntece. Singura armură folosită este *si bemol* în cazul melodiilor cu finala pe *re* sau *la*. Celelalte sînt notate fără armură. Culegătorul simte nevoia de a sugera și atmosfera, expresia degajată de melodiile notate, folosindu-se de termeni pe care îi creează *ad-hoc*: „Cu bănat", „Cu dor", „Cu foc", „Trăgănat", „Jalnic", „Jalnic și încet", „Bătrînesce", „Sentimental". Toate cele 10 cîntece transcrise de V. Huțan fac parte din repertoriul muzical de circulație al satului bucovinean în primul deceniu al secolului, ele putînd fi regăsite, în diferite variante, în culegerea lui Voevidca, dar și în culegeri mai tîrzii (la D. G. Kiriac, de exemplu). Printre acestea menționăm și o variantă melodică a răspînditului cîntec *Răsari lună* (în cazul de față cu un alt text), cules, armonizat și publicat de Gavriil Musicescu în anul 1889[9]. Fiecare filă a manuscrisului se încheie cu o formulă de genul: „Prins în note de...", „Prins în note slabe/ fără tact / fără rînduială de V. Huțan, învățător în Vatra Dornei", ceea ce ne arată că lipsa măsurii a fost, de fapt, interpretată de culegător drept o inabilitate de transcriere.

Oricît de modestă ar fi, culegerea de folclor muzical a lui Vasile Huțan are cel puțin meritul de a demonstra cum a fost receptat la nivelul intelectualității sătești, și cu ce rezultate, *Ghidul de culegere și notare* prezentat anterior.

În mod sigur au existat și alte încercări de felul acesta. Astfel, într-o scrisoare trimisă lui M. Friedwagner în august 1908, învățătorul Nicu Mihalescu din Roșa menționează trimiterea a 17 cîntece românești cu text și melodie care, din păcate, nu ne-au parvenit [10].

Fondul Voevidca—Friedwagner mai cuprinde încă 2 colecții muzicale de dimensiuni reduse. Zece notații provin din satul Voitinel și sînt datate „ianuarie 1903", fără a se specifica numele celui ce le-a realizat. Nu este vorba de folclor propriu-zis, ci de lucrări de mare popularitate, răspîndite prin intermediul culegerilor de cîntece și coruri destinate școlilor sau asociațiilor corale ce activau atît în orașe, cît și în multe dintre satele bucovinene. Cel care le-a copiat, reducîndu-le, în cazul corurilor, la o

[8] B.C.S., ms. 22.231, f. 67. Scrisoare expediată de V. Huțan lui M. Friedwagner în 18 noiembrie 1907.

[9] Gavriil Musicescu, *12 Melodii naționale culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano*, Leipzig, Ed. G. Röder, 1889. Pentru cîntecul *Răsai lună*, compozitorul precizează: „Cuvintele și melodia acestui cîntec am scris de la Costachi a lui Vasile a Ancăi, lăutar în comuna Agapia, precum și de la Ștefan Mardari, lăutar în comuna Siliște, județul Neamț".

[10] B.C.S., ms. 22.232, f. 172.

https://biblioteca-digitala.ro

singură voce — cea de sopran — a considerat, poate, că dat fiind marea lor circulație, ar putea prezenta interes pentru colecția lui Friedwagner. Recunoaștem aici trei dintre compozițiile lui Ciprian Porumbescu publicate în *Colecțiunea de cîntece sociale pentru studenții români* (Viena, 1880): patrioticele *Tricolorul*, *Hora. Haideți frați cu bucurie* și cîntecul de petrecere *Frați la masa asta-ntinsă*, prelucrarea lui George Dima *Cucuruz cu frunza-n sus*, *Mîndruliță de la munte* — creație a lui George Stephănescu în stil popular pe versuri de Vasile Alecsandri, marșul ostășesc *Drum bun* [11] și cîteva dintre melodiile culese și armonizate pentru cor de Gavriil Musicescu (*Stăncuța*, *Moș bătrîn*, *Baba și moșneagul*) [12].

Ultimele documente pe care le semnalăm aparțin lui Isidor Ieșan, publicist bucovinean, funcționar în administrația Bosniei și Herțegovinei[13], care se numără și el printre colaboratorii lui Friedwagner. O scrisoare, trimisă din Bihači (Bosnia) la 10 iulie 1911 [14], însoțește cîteva texte de *plugușor* și de *colindă* învățate în perioada copilăriei petrecute în Cernăuți. Cu altă ocazie expediază o colecție de 33 de piese puse pe note în decursul lunii ianuarie 1911 în Bihači [15]. Toate sînt transcrise din memorie, la o distanță mare în timp față de momentul în care au fost auzite și învățate în Cernăuți, între anii 1870 și 1884. De fiecare dată se menționează de la cine și cînd au fost însușite melodiile: „Acest cîntec l-am deprins ca student universitar în anii 1880 în Cernăuți. Se cînta atunci pretutindeni și de toți", „L-am deprins încă de prin anii 1875 de la mama mea Agafia Ieșan" (cea mai frecventă sursă), „L-am auzit acest cîntec prin anii 1878 în Cernăuți de la lăutari cîntînd din gură". Uneori apare și o specificare în legătură cu presupusa vechime a cîntecului: „Acest cîntec e foarte vechi, se cînta deja prin anii 1850" — referindu-se la o variantă a romanței *În zadar apune, în zadar răsare*, inclusă de Anton Pann atît în calendarul din 1854 [16], cît și în *Spitalul amorului* [17]; aceeași indicație de „foarte vechi" sau doar „vechi" o au și alte melodii, printre ele și cunoscutul *Am un leu și vreau să-l beu*, care figurează atît în colecția lui I. A. Wachmann, cît și în cea a lui Carol Miculi (sub titlul *Pasăre galbenă*), ambele publicate în jurul anului 1850 [18]; Manuscrisul lui Isidor Ieșan cuprinde în exclusivitate romanțe, creații lăutărești și chiar o arie din opereta *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher (1848): *Tata*

[11] O variantă a acestei melodii figurează în *Manuscrisul Ucenescu* (V. Vasile, D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu. Cînturi*, București, Ed. Muzicală, 1979, p. 237).

[12] V. nota 9.

[13] Cf. *Enciclopedia „Cugetarea"*, *op. cit.*, p. 416. Printre lucrările sale se menționează: *Românii din Bosnia și Herțegovina*, București, 1905, și Arad, 1906; *Despre noroc*, 1908; *Principii pentru o refacere radicală a vieții social-morale în inteligența română*, Cernăuți, 1921 etc.

[14] B.C.S., ms. 22.237.

[15] B.C.S., ms. 22.228.

[16] Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. III, București, Ed. Muzicală, 1975, p. 131.

[17] Anton Pann, *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notația modernă, cu studiu introductiv de Gh. Ciobanu, ESPLA, [1955], p. 233.

[18] V. și G. Breazul, *Lăutarii*, în *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I, ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu, București, Ed. Muzicală, 1966, p. 178.

https://biblioteca-digitala.ro

zice fată, fată, arie ce a cunoscut o popularitate atît de mare, încît Anton Pann o include printre cîntecele teatrale din *Spitalul amorului* [19].

★

Fără îndoială, cele 3 manuscrise muzicale prezentate aici nu se apropie nici calitativ, nici cantitativ de colecția lui Alexandru Voevidca, aceasta rămînînd lucrare de referință în epocă. Ele au totuși meritul de a informa cercetătorul de astăzi asupra circulației unor piese de proveniență diferită (țărănească, lăutărească, urbană etc.), ca și de a-i completa viziunea generală asupra vieții muzicale bucovinene, la începutul secolului nostru.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **OPINII DESPRE O EXCELENTĂ SINTEZĂ ETNOGRAFICĂ.** Cartea lui Valer Butură, *Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania* — studiu etnografic (Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, 402 p.) prilejuiește „Tribunei" clujene (nr. 18, 4 mai 1989) un grupaj de articole. Ion Șeuleanu *(Vatră românească de cultură și civilizație)* remarcă o serie de „constante" ale scrisului lui V. Butură : „maxima rigoare, precizia și sobrietatea discursului, detectarea cauzalităților și a corelațiilor ce se stabilesc între faptele de cultură populară și, esențial, respectul pentru adevărul științific, tentația permanentă de a-l revela ori măcar, atunci cînd operația se dovedește a fi mai delicată, de a izola cadrele de spiritualitate unde va trebui căutat de cercetările viitoare. Echilibrul și obiectivarea discursului — aceasta din urmă obligatorie pentru orice cercetător adevărat — se întemeiază la Valer Butură pe o îndelungată și totodată rodnică experiență științifică, pe dominarea faptelor de cultură și civilizație populară, în fine, pe epuizarea unei bibliografii oricît de vaste ar fi ea, de la sinteza impunătoare și pînă la articolul cel mai mărunt, dar care poate fi lămuritor în vreo chestiune legată de viața colectivităților folcloric-tradiționale. Pe fondul acesta de echilibru și sobrietate atent supravegheată, pagina se animă nu o dată, căci, evident, autorul e îndrăgostit de pămîntul Transilvaniei și, îndeosebi, de Apuseni și Sălciua natală". Armătura documentară nu condamnă însă cartea la ariditate și nu îndepărtează cititorul, fie el și de rînd, fiindcă, observă I. Șeuleanu, adesea elementul de „trăire directă" își pune pecetea asupra cărții. Mihai Coman *(O problemă de valoare simbolică)* opinează că este vorba de o lucrare „monumentală" de o mare complexitate, „în care Valer Butură analizează în egală măsură aspectele concrete ale civilizației materiale tradiționale din spațiul transilvan, cît și dimensiunile lor spirituale generice". Nu avem a face cu un tratat sec, glacial, ci cu o lucrare „accesibilă, plăcută și incitantă". Laura Calancea *(Carte despre stațornicie)* opinează că lucrarea lui V. Butură interesează nu doar pe etnograf : „Cartea, precum și autorul, prezintă un larg interes pentru cercetarea etnică a ocupațiilor ardelene atît pentru istorici, cît și pentru sociologi, antropogeografi, economiști, esteți și alte categorii de specialiști". Ion Cuceu *(Permanențele civilizației tradiționale)* observă că studiul lui V. Butură depășește „fragmentarismul caracteristic altor contribuții anterioare printr-o deschidere antropogeografică ce se înscrie în cea mai bună tradiție a direcției de cercetare schițate de Simion Mehedinți și George Vâlsan, întemeietorii". „Elementele de cultură materială — adaugă Ion Cuceu — (case și gospodării, instalații tehnice, unelte, piese de îmbrăcăminte etc.) și fenomenele complex structurate (așezările și ocupațiile, comunicațiile și schimbul de bunuri) sînt aprofundate tipologic, într-o viziune modernă ce are darul de a surprinde și reliefa liniile dezvoltării vieții rurale în largul context istorico-geografic. Experiența sa de străluci dascăl de geografie economică (1946—1952) și, spre sfîrșitul carierei, de etnografie și-a spus aici cuvîntul. Privirea atentă a etnografului la aspectele arhetipale ale faptelor tradiționale de cultură, văzute

[19] Dăm mai jos titlurile pieselor notate de Isidor Ieșan : *Du-te, du-te, n-ai mai fi, Rămîneți cu sănătate, Plîngi inimioară, Trist e timpul, Așa-i place babei mele, În zadar apune, în zadar răsare, Am un leu și vreu să-l beu, Leliță, leliță, cucoană Săftiță, M-au trimis măicuța, Cît e țara românească, Tata zice : fată, fată, Sus din deal, Am simțit multă durere, Cîntecul străinătății, Trage, trage luntrișoară, Era noapte-ntunecoasă, De-aș fi iubit o gingașă floare, Obosit de munca zilei, Cînd eram copil, Cît te-am iubit, Păsărică călătoare, Marița cu ochi albaștri, Porumbiță întristată, Crai Nou strălucește, Dacă vrei s-alini durerea, O, dacă n-ai nimic a-mi spune, Dac-aș fi o păsărică, Două stelușe cu raze line, Scumpă, albă lăcrămioară, Cînd oare, Blîndă copilă, Dulce steluță, Lenaș dragă.*

https://biblioteca-digitala.ro

în procesul variabilității în spațiu și diferențierii în timp, este dublată mereu de tentativele de explicare și înțelegere social-istorică ale antropogeografului stăpîn pe cunoștințe și în stare să observe și să releve pregnant unitatea în varietate în cazul oricărui fenomen". Concluzia articolului lui Ion Cuceu este că lucrarea analizată „este, fără îndoială, o piatră de hotar în cercetarea civilizației tradiționale a Transilvaniei, cu nebănuite încă deschideri de perspectivă în etnografie".

Paul P. Drogeanu, în „România literară" (nr. 20, 18 mai 1989), după ce amintește opiniile despre Transilvania etnografică ale lui S. Mehedinți și R. Vuia, și după ce analizează succint compartimentele cărții, spune că „nu numai specialiștii, dar și cititorul obișnuit, se află prin această apariție în posesia unui instrument de cunoaștere ce răspunde întru totul intențiilor celui ce își propune să afle o icoană adevărată a satului de peste munți". *(I.D.)*

● **CARTEA STRĂINĂ.** I. A. KIKVIDZE, *Agricultura și cultul agrar în vechea Gruzie (pe bază de material arheologic)*, Tbilisi, Editura Metniereba, 1988, 270 p.

Lucrarea lui Iazon Abelovici Kikvidze a fost elaborată în cadrul Muzeului de Stat „S. N. Djanași" — Comisia de Arheologie — al Academiei de Științe a R. S. S. Gruzia.

După cum precizează în nota redacțională A. I. Djavahișvili, membru corespondent al Academiei de Științe a R. S. S. Gruzia, lucrarea, asupra căreia atragem luarea aminte a cititorului român, a fost publicată în 1976 în limba gruzină, fiind prima cercetare specială care tratează, pe bază de date arheologice, istoria dezvoltării agriculturii pe teritoriul Gruziei din cele mai vechi timpuri pînă în perioada feudală.

Ediția în limba rusă, care ne-a stat la dispoziție, a văzut lumina tiparului cu mai bine de zece ani mai tîrziu, fapt ce denotă interesul și actualitatea lucrării pentru știința sovietică, cu deosebire „pentru studierea proceselor analoage din regiunile învecinate ale Gruziei".

După o scurtă introducere, autorul repartizează conținutul tematic al lucrării în următoarele capitole :

I. **Culturile agricole timpurii din Gruzia**

1. Problema „revoluției neolitice" din Gruzia. Monumentele neolitice din Gruzia apuseană.
2. Epoca bronzului timpuriu. Criza agriculturii primitive neirigate.
3. Epoca bronzului de mijloc. Sfîrșitul culturilor agricole timpurii.

II. **Agricultura cu plugul**

1. Epoca bronzului tîrziu. Dezvoltarea agriculturii irigate.
2. Epoca antică. Ocuparea agricolă a cîmpiei.

III. **Cultul**

1. Vatra.
2. Pomul vieții și fertilitatea.
3. Construcțiile cultice.

Lucrarea se încheie cu note, bibliografie, listă de prescurtări, legenda planșelor și șase planșe.

Textul se întemeiază pe un bogat material arheologic, pe studiul așezărilor, al monumentelor funerare și cultice, al vechilor sisteme de irigare practicate de cultivatorii de pămînt. Prin interpretarea acestor date, autorul scoate în evidență factorii dinamici ai procesului dezvoltării sociale.

Pentru arheologi, etnografi și, în general, pentru oamenii de știință preocupați de istoria agriculturii, de evoluția tehnicilor și uneltelor agricole, a sistemelor de cultivare a pămîntului, a formelor de organizare socială a comunităților agrare, a obiceiurilor, credințelor și ceremonialelor cultice care însoțeau practicarea agriculturii, lucrarea lui I. A. Kikvidze poate constitui o interesantă și utilă sursă de informație și de documentare asupra unei regiuni de străveche civilizație. *(Z.B.)*

● **„BASMUL CU SOARELE ȘI LUNA".** Este demn de semnalat că în colecția de largă audiență la public, „Meșterul Manole", a Editurii Minerva, apar nu doar folcloriști consacrați, ci și debutanți merituoși. Este cazul lui Iulian Chivu, profesor de limba română în județul Teleorman, absolvent al Facultății de Filologie din București (lucrarea de diplomă a susținut-o cu lectorul Nicolae Constantinescu), care a tipărit antologia cu titlul de mai sus și cu subtitlul „Din basmele timpului și spațiului". După un studiu de 25 de p., urmează texte selectate din culegeri semnate de I. Pop-Reteganul, Ov. Bîrlea, Angela Dumitrescu-Begu, Miron Pompiliu, G. Dem. Teodorescu, Al. Vasiliu, Iulian Chivu, Ion Nijloveanu, I. Sbiera, I. A. Candrea — Ov. Densusianu — Th. D. Speranția, P. Ispirescu, M. Lupescu, D. Furtună, Mira Cedru, C. Rădulescu-Codin. Antologatorul a reținut, cum se vede, și o poveste din propria sa colecție de folclor, care merită să fie tipărită integral. *(I.D.)*

https://biblioteca-digitala.ro

DOCUMENTE ETNOGRAFICE

ELENA MAXIM

I. *TIPURI DE GRAPĂ.* Ne propunem să prezentăm, pentru perioada de început a secolului al XX-lea, tipurile de grapă folosite pe teritoriul țării noastre. Această problematică, cu întreaga diversitate ce decurge din ea, pentru perioada respectivă și la nivelul întregii țări, nu a mai fost tratată în literatura română de specialitate.

Acțiunea de grăpare a arăturii are menirea să pregătească patul germinativ, să finalizeze însămînțarea. Prin grăpare se urmărește să se învelească bine sămînța în vederea germinării, să se spargă bolovanii nivelînd astfel arătura, formînd o crustă care să împiedice evaporarea apei din profunzimea solului. În mod obișnuit se ara, se grăpa, se semăna și apoi iar se grăpa. În cazul în care arătura era prea bolovănoasă, înainte de semănat se grăpa de 3 — 4 ori. De regulă, păioasele se semănau toate după grăpare.

De asemenea, prin grăpare, uneori, primăvara se spărgea crusta formată peste iarnă la suprafața arăturii, ajutînd încolțirea, creșterea plantei sau afînarea pămîntului pentru a înmagazina mai ușor în sol apa căzută din ploi. Alteori, se grăpa pentru a acoperi sămînța, în condițiile în care se semăna pe pămîntul nearat. Grapa se folosea înainte de a se ara pămîntul pentru a curăța terenul de rădăcinile porumbului, care au putrezit peste iarnă, strîngîndu-le la unul din capetele lotului. Tot cu grapa se curăța arătura de pir, mohor, ninta broaștei etc., care sărăcea pămîntul de substanțele nutritive, împiedicînd dezvoltarea plantelor semănate. În funcție de modul în care se grăpa lotul înainte de însămînțare depindea calitatea și cantitatea recoltei. După felul în care se curăța ogorul era apreciat și gospodarul. Primăvara se obișnuia să se grăpeze păioasele, ca să se depună mai mult pămînt la rădăcină și să se dea plantei mai multă rezistență, cînd urma să facă spicul. Pentru a se sparge crusta, înainte de prima prașilă a porumbului, cînd planta era mică și nu se putea rupe, se grăpa ca să fie mai ușoară prașila. Cu timpul, acțiunea de grăpare, în acest scop, a fost înlocuită cu a cultivatorului. Grapa se folosea uneori și pentru împrăștierea gunoiului de grajd pe lotul ce urma să fie arat sau pe pășune.

În determinarea tipurilor de grapă întrebuințate pe teritoriul țării noastre, s-au avut în vedere atît construcția, cît și modul de funcționare. Analiza datelor de teren ne îngăduie să conchidem că în România s-au folosit 2 categorii de grape cu mai multe variante și subvariante.

Prima categorie este a grapelor din crengi de arbori, mărăcini sau nuiele, care aveau rolul să fărîmițeze bolovanii mici, să netezească pămîntul sau să curețe arătura de mărăcini. Grapa din crengi se folosea pe teren

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 493—496, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

mai afînat, nisipos, acțiunea sa fiind mai mică decît a grapei cu dinți. Peste grapa din crengi se puteau așeza greutăți (bolovani, lemne, copii) ca să fie mai mare acțiunea de sfărîmare a bolovanilor. Atunci cînd din inventarul agricol lipsea grapa din crengi, materialul de teren a consemnat modalitatea de a lega crengi de o prăjină fixată la rotilele plugului cu ajutorul căreia se grăpa arătura. În multe părți ale țării se lăsa o cărare cu spini la marginea lotului, care constituia materia primă pentru confecționarea de către țăran a grapei din crengi. În terminologia populară și, în unele cazuri, în literatura de specialitate, pentru acest tip de grapă se folosea și denumirea de tîrș.

Primul tip, al grapei din mărăcini, la rîndul său, se divide în 2 variante : grapa din crengi prinse între 2 bucăți de lemn și care era răspîndită pe aproape întreg teritoriul țării, cu excepția județelor Maramureș, Sibiu, Suceava; grapa din crengi împletite pe 2 bucăți de lemn, care, de asemenea, a cunoscut o largă arie de utilizare pe cuprinsul țării, lipsind numai din județele Bistrița-Năsăud, Covasna, Hunedoara, Maramureș, Neamț, Sibiu, Suceava. În Cîmpia Română, pe teren sfărîmicios, nisipos, era mai ușor de pregătit patul germinativ cu ajutorul grapelor din mărăcini, în timp ce în centrul și nord-vestul țării terenul solicita acțiunea grapelor cu dinți.

Al doilea tip este cel al grapelor din crengi împletite pe un cadru de lemn și care, la rîndul lui, se divide în 2 variante : grapa din crengi împletite pe un cadru de lemn cu mai multe spețeze, avînd o mai largă utilizare în județele Bacău, Brașov, Buzău, Ialomița, Ilfov, Mehedinți, Olt, Prahova, Vrancea, Vaslui; grapa din crengi împletite pe un cadru de lemn, care la un capăt este terminat cu zimți de lemn, variantă care este semnalată sporadic în județele Constanța, Dolj, Gorj, Iași, Neamț, Satu Mare, Vîlcea.

Cea de a doua categorie este a grapelor cu dinți, care a cunoscut cea mai frecventă utilizare comparativ cu prima. Rolul acestei categorii de grapă era să mărunțească bolovanii, să niveleze pămîntul, să distrugă buruianul, să spargă crusta, să aeriseacă pămîntul etc. Materialul de construcție era variat : lemn, fier, combinație de lemn cu fier. Același tip sau variantă era confecționat fie din lemn, fie din fier sau combinație de lemn cu fier. Dinții grapei erau așezați în direcții diferite pentru ca acțiunea lor să fie mai eficientă, cuprinzînd o suprafață mai mare. În multe cazuri grapa era prinsă de tînjală printr-un belciug așezat în colț, pentru ca acțiunea dinților să fie variată și multiplă pe suprafața arată. Grapa cu dinți se folosea separat sau în combinație cu cea din crengi. De regulă, se grăpa cu cea cu dinți, se semăna și apoi se grăpa cu cea cu crengi, în cazul în care se foloseau ambele categorii. Uneori, în lipsa grapei din crengi, se împleteau printre dinții grapei crengi și astfel se grăpa. Alteori, se lega grapa din crengi de cea cu dinți, folosindu-se ambele concomitent.

Grapele din această categorie au cadru (din lemn sau fier) de diferite forme geometrice, constituind tot atîtea tipuri :

1. Grapa cu cadrul de formă dreptunghiulară, care a cunoscut cea mai mare frecvență, atît ca întindere cît și ca utilizare, cu trei variante : grapa de formă dreptunghiulară cu spețezele în lățime, care este varianta

https://biblioteca-digitala.ro

cu cea mai mare întrebuințare în toate județele țării; a doua variantă avea spetezele longitudinale și a cunoscut cea mai largă folosire în județele Sălaj, Satu Mare, Suceava, Mureș, Cluj; o a treia variantă este formată din cuplarea a 2, 3 sau 4 dreptunghiuri și a fost utilizată sporadic în județele Alba, Bacău, Bihor, Constanța, Dîmbovița, Buzău, Galați, Ialomița, Ilfov, Mehedinți, Olt, Prahova, Timiș și Tulcea.

2. Grapa cu cadrul de formă triunghiulară a cunoscut o rară întrebuințare în județele Alba, Arad, Covasna, Caraș-Severin, Constanța, Dîmbovița, Ialomița, Ilfov, Mehedinți, Suceava, Tulcea, Vrancea. În satul Dărmănești (Dîmbovița) era întrebuințată o grapă rezultată din cuplarea a 2 — 3 grape triunghiulare.

3. Cel de al treilea tip era al grapei de formă trapezoidală, cu 2 variante : grapa de forma unui trapez, consemnată în județele din Banat și în Hunedoara; grapa de forma unui trapez fără laturile exterioare, cu o mai mare întrebuințare în 18 județe din nordul Moldovei, sud-vestul țării, curbura Carpatică a Transilvaniei, zona de dealuri a Munteniei și Olteniei.

4. În localitatea Lelese (Hunedoara) materialul de teren a consemnat o grapă cu dinți în formă de hexagon.

5—6. Grapa de formă ondulată a fost utilizată în județele Argeș, Bihor, Caraș-Severin, Dolj, Olt, în timp ce grapa de forma unei potcoave în județele Mureș, Mehedinți, Satu Mare, Tulcea și Vrancea.

În unele localități, răspîndite în aproape toate provinciile istorice ale țării, s-a folosit fie grapa printre dinții căreia erau împletite crengi, fie o grapă care avea pe ultima spetează crengi împletite. Menționăm că datele de care dispunem au arătat că în județul Mehedinți s-a folosit cel mai mare număr de variante, în timp ce în județele Teleorman, Sălaj, Sibiu și Maramureș, gama variantelor a fost extrem de redusă.

Această mare varietate de grape cu multiplele lor întrebuințări, diferind de la județ la județ, se explică prin diferențele de sol, de materialul variat avut la dispoziție pentru confecționarea lor, precum și de moștenirea culturală și de puterea economică a gospodăriei țărănești respective.

II. *GRAPA — MATERIALE DE CONSTRUCȚIE.* Ne propunem să prezentăm, pentru perioada de început a secolului nostru, materialele de construcție din care erau confecționate grapele. Această problematică, raportată la suprafața întregii țări — cu submultiplele sale aspecte —, nu a mai fost tratată în literatura de specialitate. Materialul aduce noi dovezi referitoare la istoria agrară din țara noastră, la evoluția uneltelor agricole și la pătrunderea relațiilor capitaliste în agricultură.

Materialele de construcție din care se confecționa grapa au în vedere puterea economică a gospodăriei țărănești, nivelul tehnic al uneltelor agrare atins pentru perioada respectivă, atît pe ansamblu cît și zonal, precum și posibilitățile locale de rezolvare a materialului de construcție.

Grapele erau confecționate din lemn tare, rezistent, care se găsea la îndemîna țăranului, și anume : mesteacăn, stejar, salcîm, fag, frasin, alun. Esența lemnului utilizat varia în funcție de zona pedoclimatică. Grapele din crengi erau făcute din nuiele stufoase, arbuști sau mărăcini de cătină, porumbe, gherghine etc. Dinții grapelor, cînd erau tot din lemn, trebuiau să fie dintr-un lemn cu tărie mare și, uneori, erau călîți în foc, ca să le crească rezistența.

https://biblioteca-digitala.ro

Grapele cele mai folosite au fost cele de lemn cu colți din fier, urmate de grapele din crengi. Explicația constă în aceea că posibilitățile gospodăriei țărănești permiteau confecționarea grapei mixte (lemn și fier), iar grapa din crengi era la fel de utilizată ca și grapa cu dinți. Dinții din fier erau mai rezistenți decît cei din lemn și se puteau confecționa de către fierari din alte unelte ce nu mai puteau fi utilizate.

În ciuda dezvoltării relațiilor de producție capitaliste, a avîntului economic din România de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, grapa de lemn cu dinți din lemn a fost utilizată pînă către zilele noastre. Această grapă, existînd în gospodăria țărănească și avînd rezistență relativ mare, a continuat să fie utilizată și către anii 1900 în aproximativ 250 de sate din cele 588 cercetate.

Grapele cu dinți din lemn au fost folosite cu precădere în județele Hunedoara și Neamț, județe în care grapele din fier au lipsit complet din inventarul agricol țărănesc. O întrebuințare destul de intensă, comparativ cu cea mixtă, a continuat s-o aibă în județele Alba, Argeș, Brașov, Harghita, Satu Mare, Suceava, Vîlcea. În unele județe, unde grapele de fier au fost mult utilizate, grapele cu dinți de lemn au avut o întrebuințare sporadică : Timișoara, Ialomița, Dolj, Tulcea, Buzău, Galați, Brăila, Dîmbovița, Vrancea, iar în jud. Teleorman nu s-au mai folosit la începutul secolului nostru.

Grapele confecționate numai din fier au apărut o dată cu dezvoltarea relațiilor de producție capitaliste, cu creșterea posibilităților materiale ale gospodăriei țărănești și mărirea accesibilității acesteia la unelte tipizate, cu un randament sporit, procurate din tîrg. Acest lucru s-a petrecut la început în zonele de cîmpie, unde existau întinse suprafețe cultivate și se simțea mai mult necesitatea măririi randamentului gospodăriei țărănești, pentru a participa mai activ pe piață cu produsele sale. Așa se explică de ce, pînă în zilele noastre, se folosesc încă grapele din lemn în gospodăriile individuale din zona submontană, în timp ce la cîmpie sistemul de cultivare a pămîntului este complet mecanizat, folosindu-se unelte agricole moderne.

Grapa de fier a fost utilizată sporadic în aproape toate județele țării, excepție făcînd județele Hunedoara, Maramureș și Sălaj. Cum era și firesc, grapa de fier cunoaște cea mai mare frecvență în județele Ialomița, Dolj, Timiș, Botoșani, Tulcea, Buzău, Galați, adică în județele cu cîmpii mănoase și gospodării țărănești individuale puternic organizate.

Notă : Datele de teren au fost culese pe bază de chestionar pentru Atlasul Etnografic al României.

https://biblioteca-digitala.ro

CHESTIONARUL — INSTRUMENT DE INVESTIGARE ŞI CERCETARE A CULTURII POPULARE CONTEMPORANE

ILIE MOISE

Folcloristica se bazează pe munca de teren şi este vie atîta vreme cît terenul este viu. Viaţa ţăranului, însă, prezintă complexitatea unei culturi organice bine corelate în multiplele aspecte ale culturii materiale şi spirituale, închegată în jurul unui *model uman* specific culturii populare tradiţionale româneşti. Pentru surprinderea acestei *vieţi* putem şi trebuie să mobilizăm toate forţele de care dispunem — de la instituţiile de dirijare a culturii populare pînă la inspectoratele şcolare şi căminele culturale. Aşa au făcut înaintaşii noştri şi au obţinut rezultate care ne îndreptăţesc să reluăm experienţa lor într-o viziune modernă, capabilă să folosească şi-n acest domeniu *calculatorul* — instrumentul fără de care nu putem să ne imaginăm nici cea mai simplă mişcare economică sau socială.

Din experienţa înaintaşilor voi aduce în atenţie doar *chestionarele prin corespondenţă* ale lui B. P. Hasdeu şi N. Densuşianu, lansate la sfîrşitul secolului trecut. Ei s-au adresat intelectualilor de la sate, în majoritate învăţători, apoi preoţi. Rezultatul a îndreptăţit aşteptările. Noi avem, datorită lor, „fondul cel mai important ca sursă folclorică şi etnografică din ţara noastră" [1] — un tezaur inestimabil fără de care nici o cercetare temeinică a spiritualităţii populare româneşti nu ar fi posibilă. O simplă comparaţie între lucrările realizate de cei mai de seamă folclorişti ai vremii (A. Gorovei, S. Fl. Marian, T. Pamfile) şi răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu demonstrează cu prisosinţă superioritatea acestuia din urmă. Un exemplu concludent — *Credinţe şi superstiţii* de Artur Gorovei — , unde găsim despre *urs* 5 teme obţinute de la 6 informatori din tot atîtea sate din Moldova, în timp ce la Hasdeu aflăm 19 teme, de la 52 de informatori, din sate răspîndite pe aproape întreg teritoriul locuit de români [2]. Reţeaua de localităţi atestate în ambele manuscrise se ridică la o cifră de 134 de localităţi anchetate concomitent. Credem că nici o folcloristică din lume nu beneficiază de o astfel de bază documentară. Cunoscînd că astăzi, pe întreg cuprinsul ţării, există un număr de circa 15 000 de localităţi, cifra celor cuprinse în manuscrisele Hasdeu şi Densuşianu reprezintă aproximativ 10% din total. Aşadar, cam o localitate din 10 a fost cercetată din punct de vedere folcloric şi etnografic, la finele secolului trecut, ceea ce ne oferă o secţiune concludentă pentru cultura populară românească a epocii.

[1] Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p.X.

[2] Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970, p. 73.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 497—500, Bucureşti, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

Nu ne este greu să facem o analiză a instrumentelor de lucru folosite. Datorită condițiilor de atunci — nivelul de dezvoltare a intelectualității rurale, cu o pregătire profesională precară, și lipsa mijloacelor mass-media — ei s-au limitat la *întrebări*. Întrebările, în majoritate simple, descriau cu precizie, uneori cu finețe și sensibilitate, fenomenul studiat. Alteori, însă, formularea neclară a unor întrebări a dus la răspunsuri vagi, imprecise. Nu era ușor să elaborezi un chestionar. Trebuia o documentație foarte bogată, riguroasă, din toate colțurile țării și un simț deosebit al fenomenului cercetat. Calități întîlnite atît la Hasdeu cît și la Densușianu.

De atunci au trecut peste 100 de ani, cerințele de elaborare au rămas aproape aceleași, dar munca s-a simplificat și s-a amplificat în același timp prin noile condiții umane, sociale și materiale care constituie circuitul forțelor de lucru la o asemenea acțiune. Sîntem în măsură să înregistrăm tot, pe fiecare informator în parte, și să încredințăm pe veci memoriei calculatorului stadiul în care ne aflăm. O asemenea cuantificare a fenomenului este cerută de știința contemporană, care nu se poate mișca liber decît în condițiile unei precizii absolute. Trebuie să înregistrăm numele tuturor informatorilor (de basm, de cîntec și descîntec etc.), din fiecare localitate rurală și, de ce nu, urbană. Și să măsurăm corect repertoriul lor — piesă cu piesă. Avem cadre suficiente pentru aceasta. Cheia succesului rămîne pregătirea de specialitate a corespondenților, sarcină ce revine în exclusivitate *învățămîntului* mediu, mai ales liceelor pedagogice și învățămîntului universitar (facultăților de filologie, istorie-filozofie, psihologie). Oricît de complet ar fi, chestionarul rămîne un *instrument*. Un instrument asemănător cu o daltă. Dacă ajunge în mîna unui bun meșter poate face minuni. În mîna unui nepriceput, însă, produce răni.

Calitativ, fenomenul folcloric este unic, ireversibil și inconfundabil — de la caz la caz. În acest sens vom aduce în discuție cazul unei informatoare din Cut — Alba, specializată în orații de nuntă. Muncitoare la Fabrica de piele „Căprioara" din Sebeș, face zilnic naveta în satul natal, unde-și continuă viața de țărancă. Căutată și apreciată în sat pentru orațiile de nuntă, la serviciu „face ciuituri" colegilor de muncă, și, uneori, șefilor ei. Informatoarea — Ana Nistor, n. Dicu, de 44 de ani — nu este un talent poetic de excepție, dar surprinde evenimentul pregnant și are un deosebit simț al omului. Dăm ca exemplu strigătura „făcută" șefului ei cu ocazia aniversării zilei de naștere : „La mulți ani domn lansator / Ne place, muncești cu spor / Îți dai silința la toate / Să dai plan și calitate / Dar să nu mai zbieri la noi / Că doar noi nu sîntem boi / Că suferim toți cu capu / Și tăcem pîn' ne ia dracu / Și să-mparți lucru mai bine / Să cîștige orșicine / Că avem toți datorii / Reciproc și mulți copii / Și lucrăm toți la un loc / De noi să nu-ți mai bați joc [3] (Cut, august, 1985). De atunci șeful și-a schimbat atitudinea și informatoarea noastră crede și mai mult în puterea educativă a folclorului. Dar cîte astfel de talentate informatoare nu se găsesc la ora actuală, pe teritoriul țării noastre, unele ducînd pînă la sublim arta lor?

[3] Cu toate că schema „creației" sale se apropie sensibil de aceea a brigăzii artistice, ea rămîne reprezentativă, cel puțin deocamdată, pentru genul de „folclor" care se practică actualmente în lumea satelor de navetiști, a indivizilor cu dublă calitate (identitate) : de muncitori și țărani.

https://biblioteca-digitala.ro

Numai o adîncă sensibilizare a intelectualităţii noastre faţă de aceste fenomene poate duce la înregistrarea lor. Propunem, aşadar, lansarea în toate localităţile rurale din România a unui *chestionar complex*, care să continue tradiţiile de acest fel (B. P. Hasdeu, Nicolae Densuşianu, Romulus Vuia, Ion Muşlea, *Atlasul etnografic al României*), dar să *modernizeze*, să adapteze totodată *ancheta de teren* pentru a putea fi prelucrată pe calculator. Sub îndrumarea întregii reţele care cuprinde instituţiile de dirijare a fenomenului culturii populare (de la Comisia de folclor a Academiei R.S.România, M. E. I., C. C. E. S., I. C. E. D., Radio, TV, pînă la căminele culturale), acţiunea de culegere a folclorului şi etnografiei din România ar avea drept rezultat constituirea — în cîţiva ani — a tezaurului spiritualităţii populare din această perioadă, pas hotărîtor spre întocmirea atît de mult visatei *enciclopedii a folclorului şi etnografiei româneşti*.

Patronată de cel mai înalt for ştiinţific al ţării, Academia R. S. România, şi implicit de cei mai reputaţi specialişti, această acţiune de anvergură trebuie să aibă în vedere cuprinderea culturii populare româneşti în *totalitatea* ei, surprinderea acesteia într-o fază de evoluţie cînd transformări structurale ale satului cer să se înregistreze saltul calitativ generat de coexistenţa vechiului cu noul şi modificările de patrimoniu produse organic — evolutiv sau involutiv. Spiritualitatea populară de tip tradiţional — bază a civilizaţiei şi culturii române — trăieşte momente de adînci prefaceri, ce impun realizarea de urgenţă a unui *corpus* de documente folclorice care să ne ofere descrieri complete de fenomene, să discute despre funcţiile sociale, să indice aria lor de răspîndire şi să marcheze momente din evoluţia lor, aşa încît să ne putem face o imagine cuprinzătoare (exhaustivă chiar) despre cultura noastră populară în dinamica sa vie, într-un anumit moment istoric. În cazul nostru, momentul 1990, sfîrşitul mileniului doi.

În consecinţă se impune iniţierea, de urgenţă, a unor discuţii la nivelul Comisiei de folclor a Academiei R. S. România pe tema realizării *Chestionarului naţional*[4] care — valorificînd rezultatele celor peste 150 de ani de folcloristică română — să aibă în vedere principala caracteristică a culturii noastre populare, aceea de fenomen tradiţional şi contemporan totodată — supus mutaţiilor funcţionale, transformărilor devenirii — de proces neîntrerupt, cu legităţi proprii.

Prin această acţiune nu facem altceva decît să *continuăm* un act de culegere, de arhivare, de tezaurizare, de valorificare a fondului culturii

[4] Alături de Comisia de folclor a Academiei R. S. România, acţiunea privind lansarea şi completarea *Chestionarului naţional* trebuie patronată de cele două ministere ale Învăţămîntului şi Culturii, impunîndu-i-se, astfel, un caracter obligatoriu. Dirijarea şi urmărirea completării chestionarului se va putea realiza de Comisia de folclor a Academiei R.S.România prin inspectoratele şcolare judeţene, prin comitetele judeţene de cultură, prin Radio, T.V. („Mioriţa", „Tezaur folcloric"). Pregătirea „corespondenţilor" se va realiza prin cursuri speciale organizate la nivel de licee pedagogice şi institute de învăţămînt superior, prin instructaje şi perfecţionări periodice, cu participarea cadrelor universitare şi a specialiştilor de la I.C.E.D. — Bucureşti, centre de ştiinţe sociale, alte instituţii de cercetare. În scopul cointeresării colaboratorilor, Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului trebuie să echivaleze acţiunea de completare a chestionarului cu perfecţionarea anuală a cadrelor didactice, să instituie obligativitatea completării *Chestionarului naţional* pentru candidaţii la obţinerea gradelor didactice. Pentru a avea sorţi de izbîndă acţiunea trebuie să beneficieze de o publicitate ireproşabilă.

https://biblioteca-digitala.ro

noastre populare, eforturile de azi înscriindu-se într-un lung şir de căutări, de ezitări şi, neîndoielnic, de reuşite care să se constituie într-o adevărată „rampă de lansare" pentru noile cercetări.

Obiectivele chestionarului naţional trebuie formulate cu claritate, pentru a evidenţia aspectele înnoitoare ale complexului cultural popular şi a atrage atenţia asupra necesităţii ca instrumentele de lucru să fie concordante cu evoluţia în timp a realităţii folclorice. Se va avea în vedere eliminarea tuturor carenţelor semnalate în chestionarele anterioare şi completarea acestuia cu „sectoare" neabordate — decît sporadic — de cercetarea românească : *etică* şi *estetică* populară, modelul sau modelele umane specifice culturii populare tradiţionale româneşti. Domeniul eticii populare trebuie să abordeze „comandamentele" fiecărei munci în parte (cum se clădeşte bine o căpiţă de fîn, cum se coseşte, cum trebuie să arate o arătură bună etc.), pînă la relaţiile dintre oameni, la codurile de procedură în conflicte şi la regulile armoniei între săteni. În *estetica* populară se vor urmări consideraţiile despre frumos — în ţesături, interioare, costume etc., timpul de lucru afectat frumosului, calităţile de meşter ale celui ce săvîrşeşte lucrările respective, schimbarea modelor în sat, centrele de inovaţie în zonă care lansează valuri de înnoiri şi rolul constelaţiei de sate în fluxul şi refluxul inovaţiilor.

Legat de *modelul uman* trebuie să înregistrăm toate indicaţiile privind ţinuta tinerelor fete cînd ies la joc, portul trupului, ţinuta mîinilor, calitatea privirii etc. Pe lîngă aspectul exterior trebuie aprofundate calităţile interioare ale omului de omenie, calităţi generale ce alcătuiesc modelul universal valabil al culturii populare. Un capitol din chestionar trebuie afectat *sistemului de semnalizare-comunicare*, specific satului românesc : salutul, clopotele, toba, costumul — în diferite situaţii şi etape ale vieţii — ţesături specifice unui sat sau neam etc.

Chestionarul propriu-zis va fi precedat de un adevărat corpus de date privind *pregătirea culegerii*, în sensul documentării riguroase cu privire la zona cercetată, atît sub aspect socioeconomic cît şi sub aspectul cunoaşterii depline a materialului folcloric cules şi inventariat deja din comuna (satul) respectiv(ă), în raport cu care se pot stabili, cu mai multă claritate, obiectivele anchetei actuale pentru a înlătura, încă de la început, riscul „amatorismului".

Această lucrare — o încununare a unor eforturi deosebite — o dată încheiată, va completa, sub aspect geografic, cunoaşterea unor fenomene, va aduce nuanţări importante la ceea ce se ştia anterior, va oferi explicaţii în ceea ce priveşte funcţia diferitelor fenomene şi va „lumina" părţile întunecate ale unor sectoare ale vieţii populare, permiţîndu-ne să apreciem răspîndirea teritorială a tuturor fenomenelor din cadrul spiritualităţii populare, ceea ce reprezintă o viziune modernă — de atlas folcloric şi etnografic.

Astfel, tradiţiile seculare ale poporului pot deveni o componentă importantă a culturii noastre actuale, bazată pe originalitatea specifică a poporului şi pe propria sa lucrare validată de trecerea vremii.

În această perioadă de prefaceri adînci şi răsturnări spectaculoase, statornicia unui element tradiţional e un punct de reazem. E o atingere cu temeiurile mai adînci ale firii şi ale existenţei naţionale, din care pot izvorî acum, ca şi altă dată, nădejdi şi puteri nebănuite.

https://biblioteca-digitala.ro

GENIUL PUNȚII DIN ARTA

ATANASIE NASTA

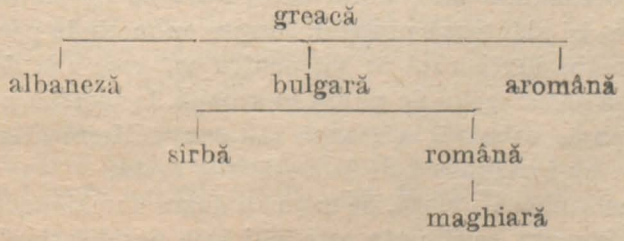
Legenda *Meșterului Manole*, cu varianta aromână *Puntea din Arta*, alături de balada *Mioriței*, reprezintă o modalitate de exprimare a concepției etice și artistice despre lume și viață a poporului român. În fața dureroaselor experiențe ale vieții, el a dovedit o adîncă înțelepciune și sensibilitate, convertindu-și durerile și credințele în opere de artă. A considera jertfa de sine o condiție pentru făurirea frumosului și a perfecțiunii, a înfrunta durerea, stăpînit fiind de încrederea în izbîndă, sînt stări de conștiință hărăzite unor ființe excepționale. Astfel, zidirea ființei iubite la temelia unei construcții, de neconceput pentru firea umană, pare verosimilă numai prin mijlocirea miracolului artistic.

Admirativ, Mircea Eliade se întreabă „Dacă nu cumva valorificarea morții rituale, singura moarte creatoare, nu e un mit central al spiritualității neamului românesc" [1].

Considerăm legenda aromână despre *Puntea din Arta*, alături de legenda *Meșterului Manole* și balada *Mioriței*, un produs al aceluiași *aesthesis* carpato-dunărean, expresia unei atitudini lirice și etice strict românești.

Majoritatea concluziilor teoretice de pînă în prezent privind ierarhizarea cronologică a variantelor balcanice sînt contradictorii.

Argumentul principal al celor mai numeroși cercetători care au stabilit prototipul grecesc al legendei *Puntea din Arta* îl constituie numele eroului, Manole, și datarea legendei în anul 1659, pornind de la inscripția de pe un pod din localitatea Agraida din Acarnania — Grecia. În această inscripție sînt amintiți constructorii (ktitores) Dimitrios și Manole. Pornind în principal de la acest antroponim și de la inscripție, Mihail Arnaudov stabilește următoarea schemă evolutivă a motivului [2]:



[1] *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943, p. 8.
[2] *Studii, obiceiuri și legende bulgare*, Sofia, 1970, vol. II, p. 436.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 501—508, București, 1989

https://biblioteca-digitala.ro

La aceeaşi concluzie privind primordialitatea variantei greceşti au ajuns cercetătorii greci A. Iatridis, N. G. Politis, G. Megas, precum şi cercetătorii români Lazăr Şăineanu, Petru Caraman.

În legenda aromână despre Puntea din Arta, în cîntecele populare, precum şi în colindele nord-dunărene, argumentul onomastic din cadrul tezei mai sus amintite este inoperant, întrucît lipseşte cu desăvîrşire. În legenda aromână (de o sută optzeci şi una de versuri) apare numai numele pruncului femeii zidite la temelia punţii, Constandin. Nu apar nici măcar numele femeii sau ale meşterilor. Ca nume proprii sînt menţionate numai cele trei rîuri unde au fost zidite la temeliile podurilor cele trei surori martire : Dunărea, Vardarul şi Arta, precum şi localitatea de origine a meşterului, Nînta.

Eroii, femeia zidită şi trei fraţi meşteri, prezentaţi generic — „trei masturi alăvdaţi" —, renumiţi, cutezători şi încrezători în arta şi virtutea lor de constructori de poduri, sînt înnobilaţi de modestia anonimatului şi dragoste frăţească.

Primesc, ca şi în legenda nord-dunăreană, porunca împărătească să ridice podul peste rîul Arta (în legenda nord-dunăreană, mănăstirea Curţii de Argeş). Porunca împăratului este categorică : „vii nu vor scăpa" dacă nu ridică puntea peste rîul Arta, la termenul sorocit. Precauţi, meşterii au cerut trei zile de chibzuinţă, după care, în deplină cunoaştere a situaţiei, se obligă să construiască puntea în şapte ani de zile. Stăpîni pe munca lor încheie un pact cu împăratul ; pe lîngă termenul de şapte ani, au cerut pentru terminarea construcţiei să li se pună la dispoziţie toate materialele necesare şi permisiunea să-şi aducă, la locul de muncă, familiile.

Începerea lucrărilor este redată minuţios (munca plină de zel şi pricepere), dar apare un fapt neprevăzut : tot ce se termina în timpul zilei, noaptea era înecat şi surpat cu totul. Şase ani au trudit astfel, îngrijoraţi că se apropie termenul convenit şi nu pot ridica puntea. Motivele sînt de domeniul supranaturalului. Soluţia salvatoare este relevată fratelui mai mare de o pasăre : trebuia zidită la temelia punţii soţia fratelui mai mic. Fratele cel mare, coordonatorul lucrărilor (în legendele greceşti denumit protomaistor), se supune imperativului sorţii, atît de tragic. Legenda descrie această stare de conştiinţă dureroasă a fratelui mai mare.

Soţia fratelui mai mic, fiinţa care urma să fie zidită la temelia punţii, după ce îşi alăptează pruncul, soseşte cu merinde pentru meşteri, la punte. Întreabă îngrjiorată pe soţ pentru ce este atît de trist. El îi răspunde că i-a căzut inelul de nuntă în groapă, la temelia punţii. Încrezătoare şi supusă, coboară în groapă să-l caute. Meşterii încep să o zidească. Nimic nu-i înduplecă de la hotărîrea luată.

În ultimele clipe ale vieţii, pe mamă o doare numai soarta pruncului rămas orfan. Singura rugăminte este să-i lase nezidit sînul să-şi poată alăpta pruncul. Meşterii rămîn acum neînduplecaţi ; ea atunci îi blesteamă să li se stingă viaţa cum se stinge picurînd sînul ei, dar blesteamă şi puntea, să tremure peste rîu ca şi trupul ei zidit. Tînăra soţie moare zidită de vie,

https://biblioteca-digitala.ro

nu fără a-și aminti că jertfa ei împlinește voia sorții tragice, comună cu a surorilor sale :

Di trei surări te eram
Treile cu tihe arauă ;
Că treile nă stihîsiră
Masturli arăi și fără nilă ;
Una e tu-a Dunălei
Alanta tu-a Vardarului
Iară io tu puntea Artălei !

Trei surori eram și, ia
Toate trei cu soartă rea :
Cîteștreile ne zidiră
Meșteri răi și fără milă
Una e la Dunăre
La Vardar îmi este alta
Iară eu la Punte-n Arta !

În încercarea de stabilire a prototipului legendei cu acest subiect, la toate popoarele balcanice, legenda aromână despre puntea din Arta își legitimează obiectiv originea sa arhetipală.

După unele teorii emise pînă în prezent, prototipul ar fi legenda grecească cu aceeași denumire, *Puntea din Arta* (Tu ghiofiri tis Artas), în forma din colecția lui N. G. Politis [3], precum și în cea din culegerea lu Arnouldus Passow [4]. Analizînd conținutul legendelor și datele studiilor (chiar a celor cu numele eroului principal Manole), nu este greu de stabilit originea aromână a legendei *Puntea din Arta*.

Mitul zidirii sau jertfei la temelia construcțiilor este larg răspîndit în Peninsula Balcanică.

Rîul și localitatea Arta se află într-o regiune locuită din cele mai vechi timpuri de aromâni. Pînă la venirea turcilor, despotatele române din Epir și Tesalia erau independente, asemenea cnezatelor nord-dunărene. Populația grecească din aceste regiuni provine din migrațiuni ulterioare ; o administrație grecească s-a instituit abia în anul 1881, o dată cu tratatul de la Berlin. Anterior, în secolul al XI-lea, regiunea a fost ocupată vremelnic de normanzi, de venețieni în 1688, de francezi în 1797. Înainte de tratatul de la Berlin, grecii au stăpînit regiunea Arta numai o lună, în decembrie 1821. Viața aromânilor din regiune nu a fost influențată de aceste stăpîniri vremelnice. Denumirea regiunii, a rîului, ca și a punții din Arta este elementul fundamental care trebuie luat în considerare cînd se caută originea legendei, iar nu deducția întemeiată prezumtiv pe onomasticul Manole.

În sudul Epirului, la 13 km nord de golful Ambracia, se află localitatea Arta. O altă localitate, tot cu aceeași denumire, se află aproape de orașul Avlona — Albania, pe țărmul Adriaticii, alta în Baleare. Rîul Arta, de la izvor (din munții Catara) pînă la vărsarea în golful cu același nume, străbate partea sud-pindeană a Epirului și Zagorului, locuită numai de români și grupuri răzlețe de albanezi. Rîul trece pe lîngă cel mai mare centru românesc din regiune — orășelul Metova — Aminciu. În secolul al XVI-lea prin firmanul acordat celnicului Floca de sultan, regiunea respectivă a căpătat o autonomie teritorială absolută. Acest firman este comentat pe larg în scrierile lor de Leon Heuzey [5] și Ioan Nenițescu [6].

[3] *Selecțiuni din cîntecele poporului elen*, Atena, 1925.
[4] Arnouldus Passow, *Popularia Carmina*, Lipsca, 1860.
[5] *Le mont Olympe et l'Acarnanie*, Paris, 1860.
[6] *De la românii din Turcia europeană*, București, 1895.

https://biblioteca-digitala.ro

Denumirea rîului și a punții este specific românească. În limba greacă rîul este denumit ARAKHTOS. Grecii au împrumutat denumirea de Arta a punții de la denumirea aromânească a rîului, ca și legenda. Dacă meșterii zidari ar fi fost greci, nu ar fi numit rîul, puntea și legenda în graiul lor? Legenda despre Puntea din Arta reprezintă o creație a românilor din regiune.

În transhumanța păstorilor de la munte spre iernat și invers, trecerea rîului și existența unui pod era o necesitate absolută. Peste rîul Arta există și alte poduri mai mici, unele datînd din vremea romanilor, cu arcuri boltite, care impuneau o pricepere deosebită în construire. Surparea podurilor care nu au fost zidite temeinic era un fapt real.

O situație specială este prezentă și în cîntecele populare. Trecerea punții peste rîul Arta determina despărțirea familiilor de păstori, toamna, cînd turmele porneau spre sud, la iernat.

Într-un cîntec popular de 17 versuri, soțiile păstorilor blestemă puntea să se surpe fulgerată, apele s-o înece, pentru ca soții să nu mai poată trece cu turmele în munți, părăsindu-le. Blestemul referitor la dărîmarea punții din acest cîntec este un motiv cuprins în legenda despre Puntea din Arta, precum și în alte legende balcanice. Se învederează parcă, în acest motiv de creație poetică, ideea lui Nicolae Iorga: „Cîntecul e călăuz și tovarăș care merge el înainte și face ce vrea din ce vine după dînsul" [7].

Nici una din legendele popoarelor din Balcani nu întruchipează și nu exprimă mai fidel această strînsă legătură între necesitățile și stările sociale specifice și izvorul creației artistice, ca în legenda despre Puntea din Arta.

În preludiul cîntecului, la varianta *Puntea din Narta*, culeasă de Vangeliu Petrescu-Crușoveanu, rapsodul cheamă tineretul să se îmbrace de sărbătoare și să întîmpine cîntînd meșterii zidari care se întorc prin sate de la muncile lor îndepărtate. Culegătorul legendei (cu același conținut ca și *Puntea din Arta*), în nota sa, arată că „Acest cîntec (legendă) îl au și populii care conlocuiesc cu românii, adică grecii și arnăuții. Însă știindu-se că toți constructorii, meșterii zidari din Albania, sînt români, totul ne face să credem că legenda a fost făcută în românește, apoi a fost tradusă în arnăuțește și grecește" [8].

Ultimele două rînduri din acest preludiu: „Masturli cu Artă rea Pleacă-n Școdra și Moreea", exprimă credința poporului despre înzestrarea meșterilor zidari cu secretele unei meserii, devenită artă prin măiestria lor. De asemenea, se referă și la spațiul vast-balcanic din Moreea pînă în Scadar (Scodra), unde își desfășurau activitatea. Numele Scadarului din acest preludiu presupune implicarea meșterilor zidari aromâni chiar la ridicarea acestor cetăți. După datele statistice, în împrejurimile Scadarului trăiesc 10 000 de aromâni (Koutzo-Valaques) [9].

Similitudinile dintre legenda aromână și cea sîrbă sînt evidente și concludente: în ambele legende conducătorii — și răspunzători de efectuarea lucrării — sînt trei frați; e zidită soția mezinului, care le adresează

[7] *Istoria literaturii românești*, București, 1925, vol. I, p. 34.

[8] Vangeliu Petrescu-Crușoveanu, *Mostre de dialectul macedo-român*, București, 1881, vol. II, p. 84.

[9] *La grande Encyclopédie française*, Paris, vol. 29, p. 849.

https://biblioteca-digitala.ro

meșterilor aceeași rugăminte sfîșietoare de a i se lăsa sînii afară să-și alăpteze pruncii ; numele pruncilor Constandin și Iovo (Ion), care se află numai în aceste două legende balcanice.

Petru Caraman învederează această influență și aport al meșterilor zidari aromâni și prin faptul că sîrbii au împrumutat termenul *niemar — maimar*, care în limba turcă înseamnă arhitect, prin meșterii aromâni [10].

În legenda *Puntea din Arta* termenul de *maimarlu* derivă din comparativul *mai*, în speță mai marele, fratele mai mare [11].

Istoricul și sociologul Felix Kanitz arată convingător că : „Deosebit că au aproape monopolul construcțiilor în Constantinopole, Atena, Belgrad, țînțarii (aromânii) sînt singurii arhitecți ai Turciei și Greciei. Țînțarul execută cu mare ușurință, grație inteligenței lui naturale, lucrările cele mai grele, *punți cu multe arcuri*, cupole și bolți [...]. Adeseori țînțarul este în același timp arhitect, zidar, fierar, lăcătuș și lemnar" [12].

În urma considerării obiective a lui Jakob Grimm că legenda sîrbă este una din cele mai impresionante cîntece ale tuturor popoarelor și timpurilor, s-a început să se stabilească teoretic prototipul legendei cu acest subiect în variantele balcanice, mai cu seamă în cele grecești. În literatura română de specialitate există o încercare de ierarhizare cronologică și axiologică chiar prin studiile lui Lazăr Șăineanu în 1896 și 1902 [13], Oreste Tafrali, care stabilește o influență bizantină asupra legendelor românești [14], și Petru Caraman.

Fără o explicare adecvată, Lazăr Șăineanu consideră legenda despre Puntea din Arta tributară legendelor grecești.

Petru Caraman deduce vechimea legendelor grecești din „asprimea rudimentară, din cruzimea fatală și barbară, din obiceiurile și credințele străvechi". Nici cruzimea primitivă a meșterilor care lovesc femeia jertfită cu bolovani și cu ciocanul nu oferă elemente care să îndreptățească o concluzie de ierarhizare. Neputînd demonstra anterioritatea legendei grecești pe baza elementului onomastic, recurge la ipoteza că în trecut ar fi existat o legendă grecească în care pe protomaistor l-ar fi chemat Manole, înlocuit pe parcurs cu alt nume [15]. Aceeași ipoteză este postulată și de Gh. Vrabie : „Versiunea grecească face impresia unei capodopere arhitecturale roasă de vremuri, ce ne face să credem că ar fi avut o strălucire epică anterioară, care va fi egalat multe cîntece despre Ulysse sau Achile" [16].

Lipsa unui motiv central, a unui conflict între victimă și meșteri, dragostea mamei pentru pruncul orfan ne fac să presupunem că legenda grecească nu poate constitui un prototip. Pe de altă parte, forma cărturărească a versului de 15 — 16 silabe, fără ritm alert, înlătură ideea unei

[10] Petru Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii legendei Meșterul Manole în Balcani*, Iași, 1934, p. 101.

[11] *Ibidem*, p. 101.

[12] Felix Kanitz, *Über Alt und Neuserbische Kirchenbau Kunst*, Wien, 1864, p. 11 ; apud Vasile Diamandi-Aminceanul, *Românii din Peninsula Balcanică*, București, 1938, p. 94.

[13] *Studii folclorice*, București, 1896 ; *Les rites de la construction d'apres la poesie populaire de l'Europe*, Paris, 1902.

[14] *Bizanțul și influențele lui asupra Țării Românești*, București, 1914, p. 85 — 86.

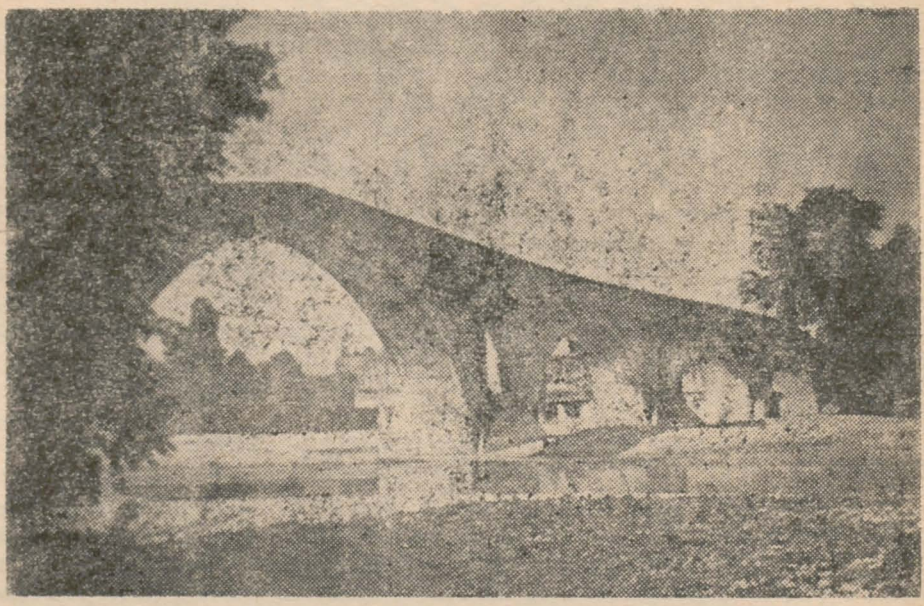
[15] Petru Caraman, *op. cit.*, p. 95.

[16] *Balada populară română*, București, 1966, p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro

origini populare a legendei. Lectura lasă impresia unui împrumut din istorie sau din alte legende balcanice.

Prejudecata în considerarea legendei grecești drept prototip al genului, asemenea *Iliadei*, apare și mai evidentă în ultimele scrieri teoretice asupra legendei *Puntea din Arta*. În lucrarea sa recentă, A. Megas [17],



deși stabilește un număr de patru deosebiri esențiale între balada aromână și cea grecească (prevestirea jertfei, dragostea mamei pentru pruncul său, rugămintea ei de a-i lăsa sînul nezidit să-și poată alăpta pruncul, numărul meșterilor), conchide, totuși, că legenda aromână își are originea în cea grecească. Introduce în considerațiile sale și elemente istorice și etnografice străine de realitate, postulînd că aromânii care locuiesc în nordul Greciei ar avea o istorie și obiceiuri identice cu cele grecești.

Unul dintre cei mai obiectivi cercetători în ceea ce privește folclorul, Arnouldus Passow [18], nu cuprinde legenda despre Puntea din Arta printre legendele grecești, ci printre cele aromâne păstorești. Nici Charles Fauriel, în monumentala sa culegere de cîntece populare grecești, nu cuprinde legenda Punții din Arta printre creațiile grecești [19].

În toate legendele balcanice cu același subiect : *Nevasta zidită* la bulgari, *Puntea de peste Dibra* la albanezi, *Zidirea cetății Skadar* la sîrbi, este jertfită nevasta fratelui mai mic, singurul care își respectă jurămîntul de a nu destăinui soției secretul. În legendele românești sperjurul este de neconceput, fapt ce presupune o profundă conștiință etică. Puritatea

[17] *Die Balade von Arta Brucke*, Salonic, 1976, p. 110.

[18] *Op. cit.*

[19] *Chants populaires de la Grece Moderne*, Paris, 1824.

https://biblioteca-digitala.ro

sentimentelor, poezia legendei au determinat încă din 1842 pe cercetători ca Nicola Tommasso să așeze legenda despre Puntea din Arta printre creațiile care exprimă „geniul" creațiilor cu acest subiect, încadrînd însăși zidirea cetății Scadar sub „Geniul *Punții din Arta*" [20].

În studiul său din 1894, Kurt Schladenbach arată că legenda aromână a fructificat poetic ritualul zidirii, spre deosebire de celelalte legende din Balcani [21].

Elementele care demonstrează că legenda aromână este prototipul în acest gen de legende a fost arătat convingător, categoric chiar, de către cercetătorul croat Petar Skok, în lucrarea sa apărută în 1929 [22]. Pornind de la premise confirmate de datele istorice și sociale din Balcani, Petar Skok arată că legenda nu putea lua naștere decît într-un mediu de zidari. Creatorii și cei care au răspîndit în Peninsula Balcanică motivul acestei legende au fost zidarii aromâni, denumiți „gogi". Termenul de zidar, „gogă", a devenit pentru albanezi și sîrbi sinonim cu cel de aromân. Mai mult chiar, Petar Skok ajunge la concluzia că numele de Manole, cu rezonanță românească, a fost împrumutat de greci de la români. În dicționarul Academiei din Zagreb, s. v. „gogă", se adaugă: „cel mai adesea zidarii sînt țințari — aromâni".

Prezența Dunării în legendele grecești din Macedonia, Epir și Tesalia, precum și în legenda bulgară de la Stana Mica, îndreptățește concluzia cu privire la geneză. Sora cea mare, zidită în podul de peste Dunăre, simbolizează jertfirea dacilor și începutul ciclului de viață românească. Legiunile romane care au trecut primele peste acest pod dinspre sud, apoi dinspre nord, au dus cu ele imaginea impresionantă a Dunării. Ca și pentru Dio Cassius, istoric al acelor vremuri de măreție și restriște, priveliștea podului era înălțătoare, de neuitat: „Traian construi peste Istru un pod de piatră, pentru care nu știu cum să-l admir îndeajuns. Minunate sînt și celelalte construcții ale lui Traian, dar aceasta este mai presus de toate" [23]. Arhitectura ingenioasă, puterea și măiestria omului de a trece peste volbura apelor Dunării și Artei sînt motive de inspirație legendară. Puntea de peste Vardar, ridicată pe trupul surorii mijlocii, împreună cu puntea ultimei jertfe, a mezinei de pe rîul Arta, hotărnicesc, începînd de la Dunăre, spațiul geografic de zămislire a întregului neam românesc.

Vechimea legendei *Puntea din Arta* rezultă din termenii latini din text și, îndeosebi, fie chiar simbolic, din denumirea latină a pruncului — *natus*: „«Natul» de foame s-nu moară" (viață de început, pentru care s-a jertfit mama).

Mircea Eliade comentează, în studiul său despre legenda Punții din Arta, o variantă cu denumirea, din latina vulgară, *Cantilu a Pontului din Arta*, cînd puntea era încă denumită *pont* și cîntecul, *cant* [24]. Motivul din *Femeile blestemă puntea din Arta* la aromâni, colindele despre meșterii zidari care „ziduiesc trei frățurele" din Maramureș învederează circulația

[20] *Canti popolari greci, toscani, illirici*, Veneția, 1842, vol. III, p. 174.

[21] *Die Aromunische Ballade von Arta Brucke*, în „Jahresbericht des Institut für rumunische Sprache", Leipzig, 1894, p. 79 — 121.

[22] *Iz Balkaniske comparative Rumunske paralele*, în Buletinul Societății științifice, Skopje, vol. III, 1929, p. 222 — 242.

[23] *Istoria romană*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, vol. III, cartea LXVIII, p. 306.

[24] Mircea Eliade, *De Zamolxis à Gingis-Khan*, Paris. Edit. Payot, 1970, p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro

într-un spațiu mai vast a mitului. În mod plauzibil, Mihai Pop conchide că „variantele clasice au fost create de profesioniști inspirați de materialul autohton existent, influențate și de elemente balcanice" [25].

Încă din anul 1891 legenda *Puntea din Arta* a fost tradusă în limba franceză de M. G. Obedenaru și publicată de Academia Română [26]. În anul 1893 a fost tradusă în versuri de Gustav Weigand, înlesnindu-i astfel o circulație europeană [27]. În ultimul studiu teoretic despre legenda *Puntea din Arta* de G. A. Megas, legenda este tradusă în versuri în limba germană de Xantuki Caliope [28]. Tot în Grecia a fost prelucrată într-un roman plin de romantism de Paul Tzaropolu în limba greacă [29]. Cea mai recentă traducere în versuri în limba greacă datează din 1985 și a fost făcută de Zoe Papazisu-Papateodoru [30].

Considerațiile critice de fond și formă despre legenda Meșterului Manole se referă implicit și la *Puntea din Arta*, ca produse ale aceleiași spiritualități românești. Dimitrie Caracostea le analizează în comparație cu variantele și tipurile sud-est europene, în mod obiectiv: „legenda plăsmuită de noi și pentru noi se așează în chip ferm în fruntea tuturor" [31].

Mircea Eliade arată că: „Referindu-ne numai la coherența narațiunii și la echilibrul formal, balada românească ni se înfățișează hotărît superioară" [32]. Pentru George Călinescu: „Numai în folclorul român legenda a devenit mit, fiind în același timp cea mai originală și autohtonizată" [33].

[25] *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole*, în „Romanoslavica" IX, 1963, p. 427 — 445.
[26] *Texte macedo-române*, București, 1881.
[27] Gustav Weigand, *Die Aromunen*, Leipzig, 1894, vol. II, p. 164.
[28] G. A. Megas, *op. cit.*, p. 200 — 203.
[29] *La puntea din Arta*, Atena, 1980, ediția a II-a.
[30] *Cîntecele valahilor*, Atena, 1985.
[31] *Material sud-est european și formă românească*, în „Rev. Fundațiilor", nr. 12, dec. 1942, p. 619 — 666 (p. 653).
[32] *Op. cit.*, p. 35.
[33] *Istoria literaturii române...*, București, 1941, p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro

SIMPOZIONUL **TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC** (Deva, 17 decembrie 1988). Desfășurată în zilele de 16 — 18 decembrie 1988 la Deva, sub egida Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al Județului Hunedoara, cea de a XX-a ediție, jubiliară, a Festivalului „Călușerul transilvănean", a inclus în amplul său program, alături de cele două zile de concurs, care au avut loc la Căminul cultural din Romos și pe scena Palatului Culturii din municipiul reședință de județ, o frumoasă și emoționantă manifestare prilejuită de aniversarea a 100 de ani de existență și activitate neîntreruptă a formației de călușeri din satul Boiu, comuna Rapoltu Mare, precum și un simpozion cu tema *Tradiție și contemporaneitate în folclorul românesc.*

În cadrul simpozionului, deschis și condus cu multă competență de prof. **Rafila Iacob**, președinta CCES — Hunedoara, au luat cuvîntul cadre didactice universitare, cercetători și activiști culturali din București și din județul gazdă.

Nicolae Constantinescu, de la Universitatea București, a vorbit despre *Continuitate și mutații în folclor*, punctînd considerațiile teoretice cu unele referiri concrete la obiceiurile de iarnă, inclusiv jocul călușerilor; **Gheorghe Achiței**, de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București, a făcut utile și dense precizări în legătură cu unele *Disociații pe marginea conceptului de „creație populară contemporană"*; **Rusalin Iștănoni**, de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste, București, a punctat cu siguranță cîteva repere privind *Obiceiurile folclorice în contemporaneitate*; **Doina Iștănoni**, de la Muzeul Satului și de Artă Populară — București, a prezentat, din perspectiva specialistului avizat în domeniu, *Rolul costumului autentic în valorificarea scenică a obiceiurilor*; **Constantin Nelega**, de la CCES—Hunedoara, a abordat, din perspectivă sociologică, o problemă mereu actuală: *Asimilarea în mediul urban a obiceiului și ceremonialului popular*; **Nicoleta Pop Ispirescu**, de la ICED — București, a evidențiat, în comunicarea sa, *Funcțiile jocului călușeresc în cadrul ciclului de joc din Transilvania*; **Nicolae Goga**, maestru coregraf, București, a prezentat o documentată *Paralelă privind caracteristicile „călușului" și ale „călușerului"*; **Vasile Chevereșan**, de la IPSRUM — Deva, a făcut, pe baza experienței sale de dansator și de instructor de dans, subtile disocieri privind *Stiluri și variante în jocul călușerilor hunedoreni*; **Nicolae Adam**, de la Muzeul de Artă Populară din Orăștie, a înfățișat rezultatele cercetărilor personale, extrem de adîncite, în legătură cu *Obiceiul călușerilor din Romos*; maestrul coregraf **Tita Sever**, din București, președintele juriului Festivalului, a rememorat, cu căldură și emoție, momente din istoria de 20 de ani a acestuia: *Călușerul transilvănean la a XX-a aniversare.*

Comunicările, de bună ținută, ca și discuțiile fructuoase care au urmat au contribuit la succesul acestei importante manifestări, care își are un loc distinct în peisajul mișcării artistice de amatori și al valorificării scenice a folclorului din țara noastră. *(C. Nicolae)*

ȘEDINȚA PUBLICĂ DE COMUNICĂRI A COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI R. S. ROMÂNIA. În conformitate cu planul de activitate pe anul 1988 al Comisiei de Folclor, s-a desfășurat, în sala Prezidiului Academiei R. S. România, la 21 decembrie, ultima ei ședință de comunicări științifice, sub genericul **Unitatea culturii populare române.**

Deschizînd ședința, prof. **Ion C. Chițimia**, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice, a subliniat, în cuvîntul său, semnificația științifico-politică a sesiunii inspirate de aniversarea a 70 de ani de la realizarea Marii Uniri a românilor în anul 1918.

În prima comunicare a sesiunii, *Dora d'Istria și cultura populară română*, **Iordan Datcu** a relevat, pe baza unor investigații proprii, preocupările folclorice și etnografice atît de interesante, dar mai puțin cunoscute, ale scriitoarei Dora d'Istria (Elena Ghica, 1828—1888). Născută în București și formată în spiritualitatea românească, Dora d'Istria devine ambasadoarea culturii românești în străinătate, publicînd, printre altele, în revistele de largă circulație europeană mai multe studii și articole despre unitatea structurală și valențele etice ale culturii populare românești, cu o identitate proprie în patrimoniul cultural al popoarelor balcanice.

Viorica Ionescu-Nișcov s-a ocupat, în comunicarea sa *Logica și strategia în basmul popular românesc*, dintr-o perspectivă științifică modernă, de resorturile intime ale propulsării narațiunii din basmul popular, atît de frecvent încă în colectivitățile sătești din țara noastră.

Unitatea indisolubilă a literaturii folclorice în cadrul multiplelor ei categorii a fost reamintită și subliniată, cu exemplificări edificatoare, de către **George Muntean** în comunicarea *Literatura populară — expresie a unității naționale.*

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Popescu, specializat îndeosebi în categoria etnofolclorică a obiceiurilor, a relevat în comunicarea *Obiceiurile populare — mărturie a unității etnoculturale românești* unitatea structurală și funcțională a obiceiurilor populare tradiționale, constituind o componentă a specificului nostru național, evocată ca argument etnic în momentele istorice (1859, 1918) ale desăvîrșirii unității statale a românilor.

Selecționînd numai un singur tip de baladă populară pentru argumentarea unității literaturii folclorice, **Ion Ionescu** a analizat în *Cîntecul despre moartea lui Brâncoveanu în literatura populară română* (și în variantele sale) ecourile atît de profunde ale uciderii voievodului muntean la Istanbul.

Nicolae Constantinescu a investigat unitatea spirituală românească din perspectiva „însemnelor" ei, o perspectivă mai puțin cunoscută, în comunicarea *„Lume" și „neam", însemne ale identității*. Adîncind cele două concepte — „lumea" ca univers sătesc și „neam" ca o colectivitate socială înrudită — , autorul le consideră două importante „însemne ale identității" românești.

Seria comunicărilor se încheie — un adevărat corolar — cu comunicarea lui **Alexandru Dobre**, *Caracterul unitar al culturii populare române*. Examinînd în viziunea unității și interdependenței întinsa paletă a producțiilor populare și evocînd argumente din sfera speciilor, de la obiceiurile tradiționale pînă la cîntecele lirice, autorul a relevat caracterul pregnant unitar al universului culturii noastre populare.

În cuvîntul de încheiere, **Ion C. Chițimia** a remarcat diversitatea comunicărilor prezentate, nivelul lor științific înalt și argumentația variată și convingătoare în susținerea unității culturii populare românești.

Reuniunea aceasta științifică, ca de altfel și celelalte anterioare, la care au participat cercetători și profesori cu preocupări etnologice, a prilejuit aprofundarea unor importante aspecte ale culturii noastre populare și a facilitat un fructuos schimb de opinii între specialiști. *(Mihail M. Robea)*

Realizări și perspective în etnomuzicologia românească — a fost genericul sub care s-a desfășurat prima întîlnire și sesiune de comunicări științifice organizată de Comisia de Folclor a Academiei R. S. România în acest an 1989 (17 februarie). Pentru noi, etnomuzicologii, evenimentul este semnificativ și apreciabil, deoarece concură la revitalizarea și reinstaurarea științei despre folclorul muzical pe locul pe care ea îl dobîndise încă de la începutul folcloristicii noastre savante, acela de a fi în primele rînduri ale cercetării culturii populare. Apreciabilă și îmbucurătoare este deci atenția pe care Academia, Comisia de Folclor și „Revista de etnografie și folclor" o acordă tot mai mult folcloristicii muzicale, recunoscîndu-i valoarea și drepturile sale egale în cadrul întregului de discipline care abordează cultura folclorică.

Întîlnirea a fost prezidată de prof. dr. doc. **Zoe Dumitrescu Bușulenga**, membru corespondent al Academiei R. S. România, președintele Comisiei de Folclor care, după cuvîntul de salut și de deschidere a noului an de întruniri științifice, a anunțat asistenței evenimentul pe care Comisia se recunoaște onorată să îl omagieze : împlinirea, la 4 februarie, a 80 de ani de viață de către prof. dr. Gheorghe Ciobanu. I s-a dat de aceea cuvîntul lui **Marin Marian**, care, adresîndu-se celui aniversat, a rostit următoarele :

Stimate și iubite domnule profesor,

în ceasul în care un om de știință poate număra atîția ani și decenii în spate, marea întrebare și marele sens al vieții și activității sale ține de evaluarea măsurii în care poate servi, de acum, ca simbol și ca pildă. Iar dvs. ați atins această semnificație ; măsura de simbol și de pildă deja, în dreptul dvs., își arată contururile a căror clarificare și impunere nu se vor lăsa așteptate.

E o mare bucurie, satisfacție și onoare că vă putem avea în mijlocul nostru, și, pentru rezistența din ultima vreme în fața greutăților firii nu putem decît să vă felicităm, dar și să vă mulțumim totodată. Căci vă privim ca pe o figură exemplară și cîți dintre noi n-am dori să ajungem la vîrsta dvs. frumoasă, la puterea dvs. de lucru, la vastitatea domeniilor

https://biblioteca-digitala.ro

pe care le stăpîniți, la umorul care niciciînd nu v-a părăsit, la îndîrjirea care v-a susținut în viață și muncă.

V-ați născut într-o familie simplă și numai prin muncă asiduă ați știut că veți răzbate în viață și în cultură. Ați trecut prin școli cu seriozitate și cu responsabilitatea asimilării temeinice, tenace. Ați renunțat la practicarea sau la predarea muzicii liturgice sau corale deoarece cercetarea științifică v-a părut mai conformă cu spiritul veșnic căutător și pasionat de înaintări neîncetate ale minții. Ați fost atras din tinerețe de spiritul creației teoretice și exegetice. Ați colaborat foarte îndeaproape cu C. Brăiloiu în cadrul Arhivei Societății Compozitorilor, ați efectuat împreună o culegere în Pădureniul natal. În paralel v-ați continuat însă colaborarea și cu profesorul iubit, George Breazul, cel care v-a sprijinit foarte mult atît în cadrul claselor de seminar, cît și pe timpul anilor de Conservator; și, în anii de disensiune dintre Breazul și Brăiloiu, ați reușit să rămîneți nepărtinitor, fidel prieteniei și colaborării profesionale oferite de amîndoi.

În structura pe care Institutul de Folclor a primit-o la înființare, ați devenit șef de sector muzical (1954—1968), situație care v-a și favorizat munca, dar v-a și împovărat-o. A trebuit să vă apărați opiniile, autoritatea și libertatea de muncă și spirit uneori cu duritate. Mulți colegi v-au cunoscut și v-au reținut intransigența și spiritul polemic, acționînd astfel din pricina prea multor jocuri de interese care vă împrejmuiau. Deoarece obișnuiați a verifica orice transcriere muzicală care intra în arhivă ați reușit să cunoașteți imensul fond documentar. Acest fapt v-a folosit foarte mult, deoarece ați reținut anumite piese, tipuri și variante melodice, mai tîrziu urmărindu-le și scriind studii monumentale despre circulație, originea și transformarea unor structuri, formule, genuri, variante și piese. La Conservatorul din Iași, unde ați susținut cursul de folclor muzical din 1965 pînă la pensionare, ați predat cu plăcere și ați notat cu severitate. Pretutindeni deci v-ați implicat cu pasiune, ați fost adeptul lucrului bine făcut și ați impus, ați sugerat și ați exemplificat, prin pilda personală, regimul unei munci temeinice, susținute, rodnice. Pentru că dvs., domnule profesor Ciobanu, ați venit și ați transpus în preocuparea savantă spiritul și disciplina necîrtitoare a trudei rurale, cultul țărănesc pentru datoria de a lucra de dimineață pînă la-ntunecare, gîndul de a desțeleni și gesta ca sens de a exista. Ați demonstrat că erudiția și performanța științifică nu pot fi atinse decît prin răbdare și acumulare, prin căutări insistente și documentări maximale.

În general sînteți socotit un fidel al concepțiilor istoriste și structural-evoluționiste ale lui G. Breazul. Dar, în realitate, dincolo de faptul că l-ați apreciat, ați scris mult despre activitatea sa și ați editat în mod critic cel mai important volum de studii de etnomuzicologie ale lui Breazul (am numit volumul V din *Pagini din istoria muzicii românești*), vă detașați net de maestrul dvs. Cu formule foarte nete, ca aceea că „folclorul românesc datează deodată cu poporul român", că originea muzicii noastre populare e concomitentă cu originea limbii române, dvs. n-ați îmbrățișat ideea dacismului și a surselor antice ale muzicii noastre și v-ați rezumat la a urmări documentele scrise, fără echivoc, ale originii și răspîndiri unor melodii.

https://biblioteca-digitala.ro

Ați restabilit și pus în circulație minunatul fond al cîntecelor de lume aparținînd lui Anton Pann, ca și al altora, descoperite în diverse manuscrise din sec. XVIII și XIX de către dvs. și transcrise din neumatică și chirilică. Ați acordat multă atenție folclorului urban, ați studiat folclorul lăutăresc, atît monografic cît și teoretic, stabilindu-i caracteristici, principii și proprietăți teoretice. Pe lîngă munca de bizantinologie strictă, constînd în transcrierea și editarea fondului de manuscrise psaltice, v-ați ocupat și de teoretizarea unor proprietăți melodice, ritmice și de notație, dar și de reliefarea importanței acestor documente în planul general al culturii. În acest sens, duceți o campanie lungă pentru recunoașterea școlii muzicale de la Putna ca mare centru cultural al întregului ev mediu european. Și, de asemenea, pentru recunoașterea supraviețuirii limbii grecești ca limbă de cult, în lumina manuscriselor putnene care numără texte slavone în proporție mai mică de 10%.

Numele dvs. se găsește pe frontispiciul a 17 volume. Sînteți autorul unor studii fundamentale pentru etnomuzicologia noastră. Lucrările dvs.: cele două volume cu *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, monografia *Lăutarii din Clejani*, edițiile critice conținînd opera lui Anton Pann și G. Breazul, cele două colecții *200 cîntece și doine* și *Vechi cîntece de viteji*, culegerile altor folcloriști îngrijite de dvs., fac parte din bibliografia noastră esențială.

Ați participat și reprezentat muzicologia, etnomuzicologia și bizantinologia românească la atîtea congrese internaționale (Moscova, Sofia, Bydgoszcz, Brno, Grotta Ferrata), ați fost chemat insistent la New York, la Viena și mai ales la Atena, pînă ce regretatul Samuel Baud-Bauvy v-a scris o dată că „prezența și știința dvs. ne lipsesc". Dar dacă ideile dvs. n-au avut o circulație internațională amplă și nu le-ați putut vîntura ca plugarul sămînța, ele ne rămîn nouă, în atîtea pagini tipărite, indispensabile pentru a ne dezvolta știința.

Vă promitem, domnule profesor, că noi, generațiile care vă urmează, vă vom studia opera exegetică cu cea mai mare seriozitate și cu sîrguință, vă vom respecta în numele și pentru imensa trudă, activitate și erudiție, vă vom invoca și cita în numele adevărului și vă vom combate în numele schimbătoarei cunoașteri; vă vom admira și iubi în mod sincer, în numele dreptății și a frumuseții de a vă fi recunoscut și avut ca exemplu. Vă asigur deci că prin ceea ce ne dați în etnomuzicologie v-ați dăltuit și impus în sufletele și conștiințele noastre un monument așa de imperisabil, că nu vom avea încotro, îl vom transmite pe mai departe.

Vă dorim să împliniți acei 169 de ani pe care singur vi i-ați planificat pentru muncă, dar mai întîi vă dorim multă sănătate și vigoare, căruntețe senină, bucurie caldă și mulțumitoare.

Să ne trăiți, cu sănătate multă!

Comunicările științifice care au urmat s-au axat pe probleme sintetice, largi și principiale ale etnomuzicologiei. Diversitatea lor a încercat să circumscrie harta întregului domeniu de investigare a folclorului muzical, numeroase aspecte ale coreologiei sau istoriei muzicii românești (ca arta liturgică) încadrîndu-se în mod perfect și inevitabil sub tutela etnomuzicologiei. De asemenea, a fost evident efortul fiecărei lucrări expuse de a marca și reține fondul teoretic și elementele științifice consacrate și cîștigate pînă acum, în temele și subiectele respective, de dezvoltarea de pînă astăzi a etnomuzicologiei, ca și încercarea de a aproxima noi căi, teme, subiecte sau principii de tratare și dezvoltare pe mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul conferențiar a fost **Gheorghe Ciobanu**, care a prezentat un studiu bazat pe o extrem de amplă documentare, presupunînd cunoașterea și analiza minuțioasă a notațiilor și repertoriilor de muzică populară sau de cîntare bizantină și gregoriană, ceea ce a dus la observații și concluzii asupra universalității formulelor melodice și la asertarea funcției acestora de generatoare a limbajului muzical (*Formulele melodice și rolul lor în constituirea cîntecului popular*). **Emilia Comișel** a resintetizat teoria sa privitoare la forma arhitectonică din cîntecul popular românesc, a stăruit asupra principiilor de compunere tehnică a discursului muzical folcloric (structurale sau de prelucrare tematică), ilustrînd în tabele diversele tipuri de formă pe care le-a stabilit (*Coordonate ale formei arhitectonice în muzica populară*).

Sub tema *Muzicologi români investigînd problematica muzicii medievale*, **Titus Moisescu** a reliefat importanța studierii fondului bizantin pentru cunoașterea trecutului spiritualității noastre muzicale și a insistat asupra contribuției pe care Gh. Ciobanu a adus-o la dezvoltarea disciplinei muzicologice de specialitate.

Cristina Rădulescu-Pașcu, referindu-se la unele *Notații de folclor muzical în primul deceniu al secolului XX în Bucovina*, a prezentat circumstanțele și conținutul muncii de culegere a folclorului bucovian de către A. Voevidca.

Constantin Cristescu a prezentat rezultatul cercetărilor sale cu privire la execuția ritmică de toacă, încercînd să stabilească anumite rigori și tehnici formale, conforme cu principiile generale de compunere în muzica populară (*Polifonie și formă arhitectonică în arta percuției populare*).

Etnocoreologul **Constantin Costea**, sub titlul *Aspecte ale diversității și unității în dansul popular românesc*, a făcut un scurt istoric al cercetării dansului nostru popular, a rezumat clasificările și tipologiile consacrate în acest domeniu și a reliefat unitatea coregrafiei folclorice românești, insistînd îndeosebi asupra a două elemente: marea răspîndire geografică a unor formule ritmice (ca acelea sincopate) și a unor specii și genuri de dans (precum călușul).

Comunicarea lui **Marin Marian**, *Constantin Brăiloiu și „viața ulterioară" a etnomuzicologiei*, a rezumat cîteva din aspectele hermeneutice comprehensive și interpretative pe care etnomuzicologia noastră le-a atins, prin eseistica științifică a lui C. Brăiloiu, dar nu le-a continuat. Aspecte care, după opinia sa, ar reliefa și confirma umanismul, importanța, puterea formatoare și ulterioritatea științei despre muzica populară românească. *(Gheorghe Oprea)*

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **PREZENȚĂ.** • Abordînd o problematică a cărei cercetare cunoaște o frumoasă tradiție și la noi în țară, volumul *Kinderkultur* (Cultura copiilor), apărut, în 1987, la Bremen, înmănunchează, de fapt, comunicările ținute la cel de al 25-lea Congres al Societății de Etnografie din R. F. Germania (Deutsche Gesellschaft für Volkskunde), care s-a bucurat și de participare internațională. Dintre temele abordate, într-o mare varietate de perspective, amintim: copilăria ca un context cultural, cercetarea social-istorică, obiceiuri și jucării tradiționale ale copilului, locuința — lumea copilului, specificul literaturii tradiționale pentru copii, influența mass-media asupra culturii copilului. În volum se află inserat și studiul *Funcția educativă a obiceiurilor populare în societatea tradițională românească* de Alexandru Popescu, subiect abordat de altfel de autor și în cuprinsul altor articole apărute în reviste culturale și științifice de la noi.

• **„ZEITSCHRIFT FÜR BALKANOLOGIE"** este o publicație științifică care apare sub redacția unor prestigioși specialiști din R. F. Germania și Statele Unite ale Americii, la Berlin. Revista își propune să abordeze, într-o perspectivă interdisciplinară, probleme majore ale istoriei și culturii, folclorului popoarelor din zona de sud-est a Europei. Aspecte legate de cultura populară românească au constituit adesea subiectul unor studii publicate în această revistă, dată fiind atenția de care se bucură valorile și formele sale originale în acest context. În volumul 24 (1988), nr. 1 al publicației amintite, se află și studiul cercetătorului Alexandru Popescu de la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, intitulat *Traditions de construction romaines dans le contexte balkanique*. Textul a făcut inițial obiectul comunicării prezentate în cadrul unui colocviu româno-francez pe această temă și urmărește, în principal, raporturile genetice dintre obiceiurile legate de construcție, repertoriul lor și balada *Meșterul Manole*.

https://biblioteca-digitala.ro

• **EVENIMENT EDITORIAL.** La o distanță de timp de două decenii de la tipărirea primelor două volume din *Ținutul Vrancei. Etnografie — folclor — dialectologie*, de Ion Diaconu, au văzut lumina tiparului, la Editura Minerva (lector: Ioan Șerb), volumele următoare, III și IV, ediție îngrijită și studiu introductiv de Paula Diaconu Bălan. Volumele se constituie într-un veritabil eveniment editorial. Este pentru prima dată cînd o colecție, realizată de un singur folclorist, conține 402 variante inedite ale celebrului cîntec bătrînesc *Miorița*. Dar cele două volume conțin și un amplu aparat științific constituit din 257 de note critice. Prin metodă, prin stăruința cu care a investigat, de-a lungul unei jumătăți de veac, o zonă folclorică, prin cercetarea sistematică a acestui cîntec bătrînesc (91 variante le tipărise anterior, astfel că numărul total al textelor mioritice tipărite de Ion Diaconu se ridică la 500), cele două volume se înscriu ca o dată de seamă în cercetarea *Mioriței*, a cîntecului nostru bătrînesc în genere. Vom reveni cu recenzie. *(I.D.)*

• **„UN DICȚIONAR DE PROPORȚII MONUMENTALE".** Sub acest titlu recenzează Costin Tuchilă, în „România literară" (nr. 34, 1989), lexiconul lui Viorel Cosma. „Deținător al unei informații copleșitoare, Viorel Cosma este autorul unor vaste — și de însemnătate excepțională — lucrări lexicografice. În forma în care se anunță după primul volum, lexiconul intitulat *Muzicieni din România* va fi operă de proporții monumentale". Referindu-se la lucrările anterioare din acest domeniu ale autorului, recenzentul observă saltul făcut de lucrarea recent apărută: „Imaginea pe care o oferă este însă incomparabilă, atît prin dimensiunea propriu-zisă a investigației și a aparatului critic, cît și prin organizarea lexicografică, aprecierile și caracterizările estetice. Ultimele nu își făcuseră loc în dicționarul din 1970". *(I.D.)*

• **OAMENI ȘI LOCURI LA GURA RÎULUI.** „Ar trebui să vezi cîndva Gura Rîului ca să înțelegi ce-nseamnă colț de rai cu străveche tradiție în cultura românească" — i-a scris cîndva Lucian Blaga lui Bazil Gruia. Sub genericul *Oameni și locuri la Gura Rîului*, revista „Transilvania" (nr. 7/1989) publică un grupaj judicios întocmit și de deosebit interes etnografic și literar, alcătuit din însemnările de călătorie ale lui Vasile Avram *(Eternitatea unui spațiu)*, versuri *(Bocca del Rio* de Lucian Blaga, cu o notă de Mircea Ivănescu), scrisori ale aceluiași poet, comentate de Bazil Gruia (paginile sînt selectate din cartea acestuia, *Blaga inedit — efigii documentare*, 1981), un cuprinzător și evocator portret al marelui istoric medievist și orientalist, Aurel Decei (1905—1976), semnat de Mihail Diaconescu, în fine un grupaj de folclor. I-a revenit sarcina lui Ilie Moise, bun cunoscător al spiritualității populare sibiene, căreia i-a închinat mai multe culegeri de creații populare însoțite de pertinente studii, de a alcătui grupajul de folclor și de a-l precede de un articol în care punctează cîteva aspecte ale ciclului sărbătoresc tradițional. În ansamblu, grupajul acesta este un act de cinstire a valorilor și a frumuseților uneia dintre cele mai străvechi localități din Mărginimea Sibiului. *(I.D.)*

• **EMINESCIANA.** Din bogata publicistică prilejuită de sărbătorirea centenarului Eminescu, reținem: Alexandru Popescu, *Un mod superior de gîndire în valorificarea folclorului* (în „Contemporanul", 16 iunie 1989); Marin Bețeliu, *În orizontul folclorului* (în „Ramuri", iunie 1989); Iordan Datcu, *Eminescu și noi* (în „Pagini teleormănene", martie 1989); *„Cel mai impresionant monument închinat unuia dintre scriitorii noștri clasici". Convorbire cu D. Vatamaniuc* (în „Transilvania", nr. 6, 1989), *Prima ediție din publicistica lui M. Eminescu* (în „Pagini teleormănene", iulie 1989) și *Eminescu — înaltă conștiință justițiară* (în „Transilvania", nr. 7, 1989).

https://biblioteca-digitala.ro

CĂTRE CITITORI

„Revista de etnografie şi folclor" are 6 apariţii pe an.

Creşterea numărului de apariţii şi sporirea corespunzătoare a spaţiului grafic vor da posibilitatea colegiului de redacţie să folosească mai judicios portofoliul de studii şi materiale de care dispune, să lărgească aria tematică şi colectivul de colaboratori, să introducă noi rubrici.

Vor fi mai operativ prezentate rezultatele cercetărilor româneşti şi noutăţile din domeniu pe plan internaţional.

Pentru a vă asigura primirea regulată a „Revistei de etnografie şi folclor" vă rugăm a vă reînnoi din timp abonamentele.

AVIS AUX LECTEURS

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 6 fois par an.

L'accroissement du nombre de parutions et du volume de chaque fascicule offrira à notre comité de rédaction la possibilité d'utiliser plus judicieusement les manuscrits envoyés à la rédaction, d'élargir l'aire thématique et le collectif de collaborateurs, d'y introduire de nouvelles rubriques.

De la sorte, les résultats des recherches roumaines, ainsi que les nouveautés internationales pourront être mis à la disposition de nos lecteurs.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa reception à temps, renouvelez vos abonnements.

TO THE READERS

"Revista de etnografie şi folclor" (The Journal of Ethnography and Folklore) has 6 issues per year.

By increasing the number of issues and the amount of pages, the editorial board will turn to better account the available rich collection of studies and papers. Also, they will extend the subject area and number of contributors and will introduce new rubrics.

"Revista de etnografie şi folclor" will present the results of Romanian folklore researches, as well as world news in the field.

In order to be sure of getting regularly the revue, please renew your subscriptions in due time.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE:

- Relaţii şi conflicte familiale în poveştile lui Ion Creangă
- Observaţii asupra elementelor paremiologice din opera lui Ion Creangă
- Codrul — motiv poetic fundamental în folclorul şi literatura noastră naţională
- Ritmul percutat autonom — Un sistem distinct al ritmicii populare româneşti
- Obţinerea coloranţilor organici din regnul vegetal al florii locale
- Marginalii la istoria folcloristicii româneşti. Opt decenii de ştiinţă şi umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola"
- Aspecte ale diversităţii şi unităţii în dansul popular românesc
- Cea dintîi ediţie integrală a basmelor culese de D. Stăncescu
- Contribuţia lui S. Fl. Marian la cunoaşterea basmelor cu animale
- O problemă de actualitate : autenticitatea acompaniamentului muzical
- Armindenul în zona Lăpuş
- Ceramica din Valea Vîlsanului
- Sentimentul continuităţii în cultura populară românească
- O culegere de folclor din anul 1865
- Plantele în credinţele mărginenilor

ISSN 0034 — 8198

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 385—514, Bucureşti, 1989

I. P. Informaţia c. 1474

43 407

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro